Эко Умберто

Заметки на полях «Имени розы»

Заглавие и смысл

Rosa que al prado, encarnada, te ostentas presuntuosa de grana y carmin banada:

campa lozana y gustosa; pero no, que siendo hermosa tambien seras desdichada.[1]

Juana Ines de la Cruz

После выхода «Имени розы» я получаю читательские письма с просьбой объяснить смысл заключительного латинского гекзаметра и его связь с названием книги. Отвечаю: цитата взята из поэмы «De contemptu mundi»[2] бенедиктинца Бернарда Морланского (XII в.). Он разрабатывает тему «ubi sunt»[3] (откуда впоследствии и «oh sont les neiges d'antan»[4] Вийона). Но у Бернарда к традиционному топосу (великие мужи, пышные города, прекрасные принцессы – все превратится в ничто) добавлена еще одна мысль: что от исчезнувших вещей остаются пустые имена. Напоминаю – у Абеляра пример «nulla rosa est»[5] использован для доказательства, что язык способен описывать и исчезнувшие и несуществующие вещи. Засим предлагаю читателям делать собственные выводы.

Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению – машина-генератор интерпретаций. Этой установке, однако, противоречит тот факт, что роману требуется заглавие.

Заглавие, к сожалению, – уже ключ к интерпретации. Восприятие задается словами «Красное и черное» или «Война и мир». Самые тактичные, по отношению к читателю, заглавия – те, которые сведены к имени героя-эпонима. Например, «Давид Копперфильд» или «Робинзон Крузо». Но и отсылка к имени эпонима бывает вариантом навязывания авторской воли. Заглавие «Отец Горио» фокусирует внимание читателей на фигуре старика, хотя для романа не менее важны Растиньяк или Вотрен-Колен. Наверно, лучше такая честная нечестность, как у Дюма. Там хотя бы ясно, что «Три мушкетера» – на самом деле о четырех. Редкая роскошь. Авторы позволяют себе такое, кажется, только по ошибке.

У моей книги было другое рабочее заглавие – «Аббатство преступлений». Я забраковал его. Оно настраивало читателей на детективный сюжет и сбило бы с толку тех, кого интересует только

интрига. Эти люди купили бы роман и горько разочаровались. Мечтой моей было назвать роман «Адсон из Мелька». Самое нейтральное заглавие, поскольку Адсон как повествователь стоит особняком от других героев. Но в наших издательствах не любят имен собственных. Переделали даже «Фермо и Лючию»[6]. У нас крайне мало заглавий по эпонимам, таких, как «Леммонио Борео»[7], «Рубе»[8], «Метелло»[9]. Крайне мало, особенно в сравнении с миллионами кузин Бетт[10], Барри Линдонов[11], Армансс[12] и Томов Джонсов[13], населяющих остальные литературы.

Заглавие «Имя розы» возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет: роза мистическая[14], и роза нежная жила не дольше розы[15], война Алой и Белой розы[16], роза есть роза есть роза есть роза[17], розенкрейцеры[18], роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет[19], rosa fresca aulentissima[20]. Название, как и задумано, дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию. Даже если он доберется до подразумеваемых номиналистских толкований последней фразы, он все равно придет к этому только в самом конце, успев сделать массу других предположений. Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их.

Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у читателя. Пока я писал теоретические работы, мое отношение к рецензентам носило протокольный характер: поняли они или не поняли то, что я хотел сказать? С романом все иначе. Я не говорю, что какие-то прочтения не могут казаться автору ошибочными. Но все равно он обязан молчать. В любом случае. Пусть опровергают другое, с текстом в руках. Чаще всего критики находят такие смысловые оттенки, о которых автор не думал. Но что значит «не думал»?

Одна французская исследовательница, Мирей Каль-Грубер, сопоставила употребление слова «semplici» в смысле «простецы, бедняки» с употреблением «semplici» в смысле «лекарственные травы» и пришла к выводу, что подразумеваются «плевелы ереси»[21]. Я могу ответить, что существительное «semplici» в обоих случаях заимствовано из контекстов эпохи – равно как и выражение «плевелы ереси». Разумеется, мне прекрасно известен пример Греймаса о двойной изотопии, образующейся, когда травщика называют «amico dei semplici» – «друг простых». Сознательно или бессознательно играл я на этой двусмысленности? Теперь это неважно. Текст перед вами и порождает собственные смыслы.

Читая рецензии, я вздрагивал от радости, видя, что некоторые критики (первыми были Джиневра Бомпьяни[22] и Ларс Густафсон[23]) отметили фразу Вильгельма в конце сцены инквизиционного суда (стр. 388 итал.

изд.): «Что для вас страшнее всего в очищении?» – спрашивает Адсон. А Вильгельм отвечает: «Поспешность». Мне очень нравились, и сейчас нравятся, эти две строчки. Но один читатель указал мне, что на следующей странице Бернард Ги, пугая келаря пыткой, заявляет: «Правосудию Божию несвойственна поспешность, что бы ни говорили лжеапостолы. У правосудия Божия в распоряжении много столетий». Читатель совершенно справедливо спрашивал: как связаны, по моему замыслу, боязнь спешки у Вильгельма и подчеркнутая неспешность, прокламируемая Бернардом? И я обнаружил, что случилось нечто незапланированное. Переклички между словами Бернарда и Вильгельма в рукописи не было. Реплики Адсона и Вильгельма я внес уже в верстку: из соображений concinnitatis[24] я хотел добавить в текст еще один ритмический блок, прежде чем снова вступит Бернард. И, конечно, когда я вынуждал Вильгельма ненавидеть спешку (от всего сердца – именно поэтому реплика так мне и нравится), я совершенно забыл, что сразу вслед за этим о спешке высказывается Бернард. Если взять реплику Бернарда безотносительно к словам Вильгельма, эта реплика – просто стереотип. Именно то, чего мы и ждем от судьи. Примерно то же самое, что слова «Для правосудия все едины». Однако в соотнесении со словами Вильгельма слова Бернарда образуют совершенно другой смысл, и читатель прав, когда задумывается: об одной ли вещи говорят эти двое, или неприятие спешки у Вильгельма – совсем не то, что неприятие спешки у Бернарда. Текст перед вами и порождает собственные смыслы. Желал я этого или нет, но возникла загадка. Противоречивая двойственность. И я не могу объяснить создавшееся противоречие. Ничего не могу объяснить, хоть и понимаю, что тут зарыт некий смысл (а может быть, несколько).

Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста.

Рассказывание процесса

Автор не должен объяснять. Но он может рассказать, почему и как он работал. Так называемые исследования по поэтике не раскрывают произведение, но могут раскрыть, как решаются технические задачи создания произведения.

По в «Философии творчества» рассказывает о «Вороне»[25]. Не о том, как надо читать эту вещь, а о том, какие задачи ставились в процессе создания поэтического качества. Поэтическое качество я определяю как способность текста порождать различие прочтения, не исчерпываясь до дна.

Пишущий (рисующий, ваяющий, сочиняющий музыку) всегда знает, что он делает и во что это ему обходится. Он знает, что перед ним – задача. Толчок может быть глухим, импульсивным, подсознательным.

Ощущение или воспоминание. Но после этого начинается работа за столом, и надо исходить из возможностей материала. В работе материал проявит свои природные свойства, но одновременно напомнит и о сформировавшей его культуре (эхо интертекстуальности).

Если автор уверяет, что творил в порыве вдохновения, он лжет. Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration[26].

Не помню, о котором своем знаменитом стихотворении Ламартин писал, что оно пришло к нему внезапно, грозовой ночью, в лесу. После его смерти нашлись черновики с поправками и вариантами: это, наверное, самое вымученное стихотворение во французской словесности.

Когда писатель (и вообще художник) говорит, что, работая, не думал о правилах, это означает только, что он не знал, что знает правила. Ребенок отлично говорит на родном языке, но не мог бы описать его грамматику. Однако грамматик – это не тот, кто единственный знает правила языка. Их превосходно знает, хотя об этом не знает, и ребенок. Грамматик – единственный, кто знает, почему и как знает язык ребенок.

Рассказывать, как написана вещь, – не значит доказывать, что она написана хорошо. По говорил, что «одно дело – качество произведения, другое – знание процесса»[27]. Когда Кандинский[28] и Клее[29] рассказывают, как они пишут картины, ни один не доказывает, что он лучше другого. Когда Микеланджело предлагает взять глыбу мрамора и убрать лишнее, он не доказывает, что Ватиканская Пьета лучше, чем Пьета Ронданини[30].

Лучшие страницы о процессе творчества написаны большей частью посредственными художниками. В своих творениях они не достигали вершин, но прекрасно умели рассуждать о собственных действиях: Вазари[31], Горацио Гринуф[32], Аарон Копленд[33]...

Разумеется. Средневековье

Я написал роман потому, что мне захотелось. Полагаю, что это достаточное основание, чтобы сесть и начать рассказывать. Человек от рождения – животное рассказывающее. Я начал писать в марте 1978 года. Мне хотелось отравить монаха. Думаю, что всякий роман рождается от подобных мыслей. Остальная мякоть наращивается сама собой.

Идея убийства вызрела, думаю, еще раньше. Я нашел свою тетрадь 1975 года. Там полный список монахов несуществующего монастыря. Список – и все. Для начала я проштудировал «Traite des poisons» Орфила[34], купленный мною за двадцать лет до того у букиниста с набережной Сены – из чистого уважения к Гюисмансу («La-bas»)[35]. Поскольку ни один из его рецептов меня не устроил, я попросил приятеля-биолога

найти мне нужный яд. Яд должен был действовать постепенно, переходя с предмета на кожу рук. Письмо, где приятель сообщал, что не знает яда, подходящего к моему случаю, я уничтожил сразу же по прочтении, ибо документ такого характера, воспринятый в другом контексте, может подвести под высшую меру.

Сперва я собирался поселить монахов в современном монастыре (придумал себе монаха-следователя, подписчика «Манифесте»[36]). Но поскольку любой монастырь, а в особенности аббатство, до сих пор живет памятью средневековья, я разбудил в себе медиевиста от зимней спячки и отправил рыться в собственном архиве. Монография 1956 года по средневековой эстетике, сотня страниц 1969 года на ту же тему; несколько статей между делом; занятия средневековой культурой в 1962 году, в связи с Джойсом; наконец, в 1972 году – большое исследование по Апокалипсису и по иллюстрациям к толкованию Апокалипсиса Беата Лиебанского: в общем, мое средневековье поддерживалось в боевой готовности. Я выгреб кучу материалов – конспектов, ксерокопий, выписок. Все это подбиралось начиная с 1952 года для самых непонятных целей: для истории уродов, для книги о средневековых энциклопедиях, для теории списков… В какой-то момент я решил, что поскольку средневековье – моя мысленная повседневность, проще всего поместить действие прямо в средневековье. Как я уже говорил в каких-то интервью, современность я знаю через экран телевизора, а средневековье – напрямую. Однажды на даче мы жгли костер и жена укоряла меня, что я не смотрю на искры, как они взлетают к вершинам деревьев, к электрическим проводам. Прошло время. Она прочла главу о пожаре и спросила: «Значит, ты все-таки смотрел на искры?» Я ответил: «Нет. Но я знаю, как на них смотрел бы средневековый монах».

Десять лет назад в предисловии к своему комментарию к комментарию к Апокалипсису Беата Лиебанского (предисловие составлено в форме письма издателю Франко Мария Риччи) я писал:

«Так или иначе, я шел к этой работе сквозь леса символов, населенные единорогами и грифонами. Я соотносил зубчатую и квадратную архитектуру соборов с хитроумными смыслами, запрятанными в четырехсложных формулах «Сумм»[37]. Я переходил от Вико дельи Страми[38] к цистерцианским нефам[39]. Я вел увертливую беседу с учеными, надутыми монахами Клюни[40]. Толстенький рационалист Аквинат[41] недоверчиво косился на меня. И манил, чаровал Гонорий Августодунский[42]своими фантастическими землеописаниями, в которых одновременно объясняется и quare in pueritia coitus non contingat[43], и как доплыть до Пропащего Острова, и как поймать василиска, вооружась одним только карманным зеркальцем и неколебимой верой в Бестиарий[44].

Любовь ко всему этому, страсть ко всему этому вошли в меня навеки, хотя из-за моральных и материальных причин я двинулся по другой дорожке. Ремесло медиевиста требует обеспеченности и свободного времени. Кто в состоянии без конца мотаться по дальним библиотекам и микрофильмировать рукописи? Но средневековье живо во мне. Если не как профессия, то как хобби и как неотступный соблазн. Я вижу его в глубине любого предмета, даже такого, который вроде не связан со средними веками – а на самом деле связан. Все связано.

Каникулы, проведенные под сводами Отюна[45], где аббат Гриво, сейчас, в наши дни, пишет руководство по обращению с дьяволом в тетради, пропитанной серой. Летние набеги в Муассак[46] и Конк[47], где сходишь с ума от старцев Апокалипсиса и от чертей, пихающих в раскаленные котлы души грешников. И наряду с этим чтение, воскрешающее разум. Беда[48], монах-просветитель Оккам[49], дарующий рациональное утешение, вводящий нас в тайны Знака, когда Соссюр[50] еще не вырисовывается во тьме будущего. И дальше, и дальше – не в силах разлучиться душой с «Плаванием святого Брандана»[51], постоянно поверяя свое миросозерцание Книгой из Келлса[52], пропуская Борхеса через кельтские Kenningar[53], рассматривая психологическую обработку масс, проводимую властями, сквозь призму дневников епископа Сугерия[54]...»

Маска

Итак, я решил не только, что рассказ пойдет о средних веках. Я решил и что рассказ пойдет из средних веков, из уст летописца той эпохи. Раньше я никогда не рассказывал и на рассказывающих смотрел с другой стороны баррикад. Мне было стыдно рассказывать. Я чувствовал себя как театральный критик, который вдруг оказывается перед рампой и на него смотрят те, кто совсем недавно, в партере, были ему союзниками.

Можно ли породить фразу «Было ясное утро конца ноября» и не превратиться в Снупи[55]? А что если это скажет сам Снупи? Что если фразу «Было ясное утро конца ноября» произнесет тот, кто имеет на это право, потому что именно так говорили в его время? Маска. Вот что мне было нужно.

Я сел перечитывать средневековые хроники. Учиться ритму, наивности. Хронисты скажут за меня, а я буду свободен от подозрений. От подозрений, но не от эха интертекстуальности. Так мне открылось то, что писатели знали всегда и всегда твердили нам: что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю уже рассказанную. Это знал Гомер, это знал Ариосто, не говоря о Рабле или Сервантесе. Поэтому моя история могла начинаться только с

найденной рукописи – что также, разумеется, представляет собой цитату. Я срочно написал предисловие и засунул свою повесть в четырехслойный конверт, защитив ее тремя другими повестями: я говорю, что Валле говорит; что Мабийон говорил, что Адсон сказал…

Так я избавился от страха. После чего прекратил писать. На год, не меньше. Дело в том, что я открыл еще одну истину, которую знал и раньше (все ее знают), но яснее всего осознал, взявшись за работу.

Я осознал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом – мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия (надо же на кого-нибудь равняться, как говорит Вуди Аллен[56]).

Роман, как космологическая структура

То есть для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях. Например, взяв реку с двумя берегами и на левом берегу посадив удильщика со скверным характером и несколькими судимостями, можно уже начинать писать. Начинать фиксировать в словах то, что не может не произойти. Что делает удильщик? Удит. Следует более или менее традиционная серия жестов. А потом что происходит? Происходит то, что рыба либо клюет, либо нет. Если клюет, удильщик выуживает ее и довольный идет домой. Конец истории. Если же она не клюет, и при его скверном характере, он должен обозлиться. Скорее всего он разнесет об колено удочку. Небогато, но все-таки зарисовка. Однако тут возникает индейская пословица насчет того, что надо «сесть на берегу реки и ждать – труп твоего врага обязательно проплывет по реке». Что если сплавить по реке, мимо удильщика, труп его врага? Учитывая, что такая возможность содержится в интертекстуальном ареале реки? Нельзя забывать и о судимостях удильщика. В их свете эта ситуация ничего хорошего не обещает. Как он станет выпутываться? Удерет? И сделает вид, что не заметил труп? Плывет труп человека, с которым он собирался разделаться. Решит ли он, что его ловят по системе «На воре шапка горит»? При его злобном нраве, не разъярится ли, что долгожданную месть совершил не он? Видите, стоит совсем немножко обустроить воображаемый мир – и сюжет определяется. Определяется и стиль, потому что фигура удящего предписывает рассказу медлительность и плавность (сообразно его ожиданию, вынужденному и терпеливому), но с оттенком нервозности – ведь удильщиком владеют нетерпение, ярость, жажда мести.

Задача сводится к сотворению мира. Слова придут сами собой. Res tene, verba sequentur[57]. В противоположность тому, что, видимо, происходит в поэзии: verba tene, res sequentur[58].

Первый год работы я потратил на сотворение мира. Реестры всевозможных книг – все, что могло быть в средневековой библиотеке. Столбцы имен. Кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало. Я должен был знать в лицо всех обитателей монастыря, даже тех, которые в книге не показываются. Читателю с ними знакомиться незачем, а вот мне – необходимо. Кто сказал, что проза сама себе муниципалитет? По-моему, она к тому же сама себе строительная контора. Сколько времени отдано архитектурным разысканиям, проведено над снимками и планами, над страницами энциклопедий! Я разработал план аббатства, выверил все расстояния, пересчитал все ступеньки винтовой лестницы. Марко Феррери[59] как-то сказал, что мои диалоги кинематографичны. Они длятся ровно столько времени, сколько заявлено. Еще бы! Если у меня герои начинают беседовать по пути из трапезной на церковный двор – я слежу за ними по плану и, когда вижу, что они уже пришли, обрываю разговор.

Нужно сковывать себя ограничениями – тогда можно свободно выдумывать. В поэзии ограничения задаются стопой, строкой, рифмой. Всем тем, что мои современники называют «вдох по велению слуха»[60]. В прозе ограничения диктуются сотворенным нами миром. Это никакого отношения не имеет к реализму (хотя объясняет, в числе прочего, и реализм). Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. То есть нужно четко представлять себе, тот ли это мир, где принцесса оживает только от поцелуя принца, или тот, где она оживает и от поцелуя колдуньи? Тот мир, где поцелуи принцесс превращают обратно в принцев только жаб? Или тот, где это действие распространено, положим, на дикобразов?

В созданном мною мире особую роль играла История. Поэтому я бесконечно перечитывал средневековые хроники и по мере чтения понимал, что в роман неминуемо придется вводить такие вещи, каких первоначально у меня и в мыслях не было, – например, борьбу за бедность и гонения инквизиции на полубратьев.

Скажем, почему у меня в книге появились полубратья, а с ними – четырнадцатый век? Если уж сочинять средневековую повесть, мне бы взять XIII или XII век – эти эпохи я знал гораздо лучше. Но требовался сыщик. Лучше всего англичанин (интертекстуальная цитация). Этот сыщик должен был отличаться любовью к наблюдениям и особым умением толковать внешние признаки. Такие качества можно встретить только у францисканцев, и то – после Роджера Бэкона[61]. В то же время разработанную теорию знаков мы находим только у оккамистов. Вернее, раньше она тоже существовала, но раньше интерпретация знаков либо носила чисто символический характер, либо видела за знаками одни

идеи и универсалии. И только от Бэкона до Оккама, в этот единственный период, знаки использовались для изучения индивидуалий. Так я понял, что сюжет придется разворачивать в четырнадцатом веке, и остался очень недоволен. Это мне было гораздо труднее. Раз так – новые чтения, а за ними – новое открытие. Я твердо понял, что францисканец четырнадцатого века, даже англичанин, не мог быть безразличен к дискуссии о бедности. Тем паче если он друг или ученик Оккама или просто человек его круга. Кстати, сперва я хотел сделать следователем самого Оккама, но потом отказался от этой мысли, потому что как личность Venerabilis Inceptor[62] мне малосимпатичен.

Далее. Почему действие датировано именно концом ноября 1327 года? Потому что к декабрю Михаил Цсзенский уже в Авиньоне. Вот что значит до конца обустроить мир исторического романа. Некоторые элементы – такие, как число ступенек лестницы, – зависят от воли автора, а другие, такие, как передвижения Михаила, зависят только от реального мира, который чисто случайно, и только в романах этого типа, вклинивается в произвольный мир повествования.

Но ноябрь – это было для меня рановато, так как я собрался колоть свинью. Зачем? Затем, чтоб воткнуть труп вверх ногами в бочку с кровью. А это зачем? Да затем, что вторая труба Апокалипсиса возвещает… В Апокалипсисе я ничего менять не мог. Это часть условного мира. Ну, а свиней колют, как я выяснил, только в холода. Значит, ноябрь – для меня рано. Если только не расположить аббатство в горах, так, чтобы в ноябре уже имелось сколько надо снега. Если бы не это условие, действие с тем же успехом развернулось бы на равнине, в Помпозе[63] или в Конке.

Созданный нами мир сам указывает, куда должен идти сюжет. Все меня спрашивают, почему мой Хорхе и по виду и по имени вылитый Борхес и почему Борхес у меня такой плохой. А я сам не знаю. Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. Я считал это выигрышной романной ситуацией. Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес[64]. В частности потому, что долги надо выплачивать. К тому же именно через испанские толкования и испанские миниатюры Апокалипсис завоевал средневековье. Но когда я сажал Хорхе в библиотеку, я еще не понимал, что он станет убийцей. Как принято выражаться, он дошел до этого сам. И прошу не путать мои слова с идеалистической болтовней в том духе, что персонажи-де живут самостоятельной жизнью, а автор сомнамбулически протоколирует все, что они творят. Это чушь из выпускного сочинения. Речь о другом. Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут. То есть писатель – пленник собственных предпосылок.

Морока была и с лабиринтом. Все известные мне лабиринты – а я пользовался превосходной монографией Сантарканджели[65] – были без

крыши. Все сплошь замысловатые, со множеством круговоротов. Но мне нужен был лабиринт с крышей (кто видел библиотеку без крыши!). И не очень трудный. В лабиринте, перегруженном коридорами и тупиками, почти нет вентиляции. А вентиляция была необходима для пожара. Этот-то момент, то есть что Храмина в конце концов должна сгореть, был мне ясен с самого начала. В частности, и по космологически-историческим причинам. В средние века соборы и монастыри полыхали, как серные спички, и представить себе рассказ о средневековье без пожара так же трудно, как фильм о войне на Тихом океане без объятого пламенем истребителя, пикирующего в волны. Провозившись два или три месяца, я сам построил нужный лабиринт. И все равно в конце концов пронизал его щелями-амбразурами, иначе, как дойдет до дела, воздуха могло бы не хватить.

Кто говорит?

Задач было много. Я должен был выгородить замкнутое пространство, концентрический универсум, и, чтоб замкнуть его получше, необходимо было подкрепить единство места единством времени (единство действия, увы, оставалось весьма проблематичным). Отсюда – бенедиктинское аббатство, где вся жизнь размерена каноническими часами. Возможно, подсознательным образцом мне служил «Улисс» с его железной разбивкой по часам дня. В то же время сыграла роль и «Волшебная гора»[66] – высокогорное прибежище с целебным воздухом, располагающим к продолжительным беседам.

Из-за бесед и возникало больше всего вопросов. Однако постепенно я их решил. Существует область теории прозы, до сих пор разработанная крайне слабо. Это вопрос о turn ancillaries – способах, которыми автор передает слово другому персонажу. Обратите внимание на различие между следующими пятью диалогами:

1. – Как поживаешь?

– Неплохо, а ты?

2. – Как поживаешь? – спросил Джованни.

– Неплохо, а ты? – отвечал Пьетро.

3. – Ну, – спросил Джованни, – как поживаешь? Пьетро выпалил: – Неплохо! А ты?

4. – Как поживаешь? – разлетелся к нему Джованни.

– Неплохо, а ты? – отрезал Пьетро.

5 Джованни спросил: – Как поживаешь?

– Неплохо, – ответил Пьетро тусклым голосом… Потом, чуть улыбнувшись, выдавил: – А ты?

Во всех показанных случаях, кроме первых двух, соблюдается то, что принято называть «ориентацией изложения». Автор как бы вводит в текст свой комментарий, подсказывая, в каком ключе следует воспринимать реплики беседующих. Но полностью ли отсутствует такая ориентация в подчеркнуто скупом изложении первых двух примеров? И в каком случае читатель располагает большей свободой? В случае первых двух вариантов, где ему дается полная возможность попасть под влияние скрытых, внешне немотивированных подсказок? Вспомним подчеркнутую аскетичность хемингуэевских диалогов. Или он более свободен в последних трех случаях, где хотя бы понятно, в какую игру играет автор?

Это проблема стилистическая, проблема идеологическая, проблема поэтическая. Не в меньшей мере, чем выбор внутренней рифмы или ассонанса или употребление параграмм[67]. Все со всем должно быть согласовано. Мой вариант, надо сказать, был облегченный, потому что все диалоги вводятся Адсоном и более чем очевидно, что ориентация изложения отражает точку зрения Адсона, а не мою.

В связи с диалогами возникала еще одна проблема. Насколько средневековыми они должны были быть? Другими словами – работая над книгой, я все больше сознавал, что в структурном отношении она подобна опере-буфф: пространные речитативы, длинные арии. Арии (например, описание портала) подчинялись правилам великой риторики средневековья: образцами я располагал в изобилии. С диалогами выходило сложнее. В какой-то момент я пал духом и сказал себе, что диалоги у меня из Агаты Кристи, в то время как описания – из Сугерия или Св. Бернарда[68]. Я бросился перечитывать средневековые романы – в смысле рыцарские эпопеи – и успокоился. Оказалось, что, за небольшими вольностями, в основном я держусь сжатого стиля, вполне существовавшего в прозе и поэзии средневековья. Но эта проблема долго терзала меня, и я до сих пор не уверен, сумел ли отладить перепрыгивания из арии в речитатив и обратно.

Еще одна проблема: рассказ в рассказе или нарративные инстанции. Я (я-рассказчик) сознавал, что пересказываю сюжет чужим голосом. Во вступлении к книге я предупредил всех, что этот чужой (Адсона) голос в свою очередь пропущен через две другие нарративные инстанции – через рассказывание Мабийона и через рассказывание аббата Валле. Это весьма существенно, даже если условно допустить, что предыдущие рассказчики не вышли за рамки текстологической точности (а кто проверит?). Но даже не беря в расчет эти два голоса, само по себе рассказывание Адсона (первое повествовательное лицо) – непростой случай. Восьмидесятилетний Адсон рассказывает, что он пережил,

будучи восемнадцати лет. Кто здесь рассказчик: восьмидесяти – или восемнадцатилетний? Оба сразу. Так вышло, так и замышлялось. Моя игра состояла в том, чтоб как можно чаще высвечивать фигуру Адсона в старости, давать ему комментировать то, что он видит и слышит в качестве молодого Адсона. Образец в данном случае (я не перечитывал книгу, хватило отдаленных воспоминаний) – Серенус Цейтблом из «Доктора Фаустуса». Двойная игра с повествователем для меня была интересна и важна. В частности и потому – снова вспомню сказанное о маске, – что, раздваивая Адсона, я вдвое увеличивал набор кулис и ширм, отгораживающих меня как реальное лицо или меня как автора-повествователя от персонажей повествования (в их числе и от повествующего голоса). Я чувствовал себя все лучше защищенным. Эта игра все сильнее напоминала мне, чувственно-телесно, с неотвратимостью печенья Мадлен, размоченного в липовом чае[69], детские игры под одеялом, как я плыву в субмарине и оттуда шлю телеграммы сестре, плывущей в пододеяльной субмарине в своей кроватке, и мы оба не существуем для внешнего мира, и для нас не существует внешний мир, и мы свободны – можем сколько угодно не выплывать со дна молчаливого моря.

Адсон был для меня очень важен. Мне хотелось рассказать мой сюжет – со всеми его неясностями, с политическими и религиозными сложностями, с его двуплановостью – от лица человека, который участвует во всех событиях, фиксирует их своей фотографической памятью подростка, но сам эти события не понимает и не поймет, даже став стариком (недаром он выбирает побег в божественное ничто, а не тот побег, к которому звал учитель). Моя цель была – дать понять все через слова того, кто не понимает ничего.

Изучая отзывы, я вижу, что это – один из тех аспектов романа, которые произвели наименьшее впечатление на критиков и ценителей. По крайней мере, никто или почти никто на этом аспекте не останавливается. В то же время я спрашиваю себя: не этот ли аспект обеспечил широкое распространение романа даже в среде самых простых читателей? Они смогли идентифицировать себя с неискушенным повествователем и благодаря этому чувствовали себя комфортабельно, даже когда мало что понимали. Я позволил им предаваться привычным фобиям: страху перед сексом, перед неизвестными языками, перед умствованиями, перед тонкостями политической жизни… Все это я четко осознаю только теперь, apres coup[70]: наверно, я передал Адсону свои собственные юношеские комплексы – в частности, в том, что связано с его любовным трепетом. И при этом я был гарантирован от чрезмерного обнажения, так как Адсон выговаривает свою любовную драму исключительно чужими словами, только теми, которые употребляли, говоря о любви, доктора церкви.

Искусство есть побег от личного чувства. Этому учили меня и Джойс, и Элиот.

Борьба с личным чувством далась мне нелегко. Я сочинил замечательную молитву по образцу «Плача природы» Алана Лилльского[71]. Ее должен был произносить, в решающий момент, Вильгельм. А потом я понял, что так, пожалуй, мы оба расчувствуемся – и я как автор, и он как герой. Мне же как автору по законам поэтики расчувствоваться не полагалось. Он как герой тоже не мог расчувствоваться, так как слеплен не из того теста, и все его чувства либо умозрительны, либо подавлены. И я выбросил эту страницу. Прочитав книгу, одна моя приятельница сказала:

«Единственное, что мне не нравится, – что Вильгельм ни разу не испытывает сострадания». Я пересказал эту оценку другому приятелю, который ответил: «Да, у него такой способ сострадать». Наверно, так и есть. Пусть так и остается.

Фигура умолчания

Адсон помог мне решить еще одну задачу. Благодаря ему я сумел развернуть сюжет в эпохе средневековья. Как было обойтись без пояснения реалий? В современной прозе, если герой говорит, что Ватикан не утвердит его развод, ведь не приходится же объяснять, что такое Ватикан и почему он утверждает или не утверждает разводы. Но в историческом романе без объяснений нельзя. Иначе мы, люди другой эпохи, не можем понять, что, в сущности, произошло, и в какой мере то, что произошло, важно и для нас сегодняшних.

Существует риск впасть в «сальгаризм». Герои Сальгари[72] бегут по лесу, спасаясь от погони, и налетают на корень баобаба. Тут повествователь откладывает в сторону сюжет и начинает ботаническую лекцию о баобабе. Теперь это воспринимается нами с какой-то нежностью, как недостаток милого человека. Но делать так все-таки не следовало.

Сотни страниц я перечеркал, стараясь избежать подобных провалов. Но, кажется, ни разу не сформулировал сам для себя, как же я решаю эту задачу. Уяснил я это, пожалуй, только два года спустя, пытаясь понять, почему мою книгу читают даже те люди, которые не любят и не могут любить такие «трудные» книги. И я понял, что повествовательный стиль Адсона базируется на определенной фигуре мысли, которую принято называть «preteritio» – «умолчанием». Помните знаменитый пример? «Молчу уж, Цезарь, что ты долы полил…»[73]. То есть заявляется, что незачем рассказывать о вещи, которую все прекрасно знают. И тем самым об этой вещи рассказывают. Примерно так поступает и Адсон. Он вводит лица и факты так, будто они всем хорошо известны, и тем не

менее характеризует их и поясняет. Что же касается тех лиц и событий, о которых подразумеваемый Адсоном читатель – немец конца XIV века – ничего знать не должен (так как они связаны с Италией начала века), – тут Адсон, чувствуя себя в своем праве, пускается в описания и читает самые назидательные лекции, что донельзя типично для средневекового летописца. У тех было принято сопровождать энциклопедическим комментарием каждое нововведенное понятие. Прочитав книгу в рукописи, моя приятельница (уже другая) сказала, что ее удивила журналистская интонация, как будто она читала не роман, а статью в «Эспрессо»[74]. Так она, кажется, выразилась, если я правильно помню. Сначала я удручился, а потом понял то ощущение, которое она передала, но не смогла объяснить. Именно так и повествовали летописцы тех далеких столетий. Именно те хроники – прародители нашей газетной и журнальной хроники.

Дыхание

Но длиннейшие рассуждения вводились в роман и для иных, не дидактических целей. Прочитав рукопись, мои друзья из издательства предложили мне подсократить первые сто страниц, показавшихся им чересчур серьезными и скучными. Я моментально отказался. Потому, что был убежден, что тот, кто собирается поселиться в монастыре и прожить в нем семь дней, должен сперва войти в его ритм. Если это ему не под силу – значит, ему не под силу прочитать мою книгу. Такова очистительная, испытательная функция первой сотни страниц. А кому не нравится – тем хуже для него, значит, на гору ему не влезть.

Входить в роман – все равно что участвовать в восхождении. Надо выработать дыхание, наладить шаг. Иначе быстро выдохнешься. То же самое с поэзией. Вспомните, как невыносимо читают стихи актеры. Они заботятся о выражении и плюют на стихотворный размер. Они делают логические enjambements[75]. Как будто читают не стихи, а прозу. Они думают, что содержание важнее ритма. Между тем, чтоб читать одиннадцатисложные терцины, надо уметь воспроизводить тот напевный ритм, который заложен в них поэтом. Лучше уж читать Данте как стишки из журнала «Вестник Детства», чем изо всех сил гоняться за смыслом.

В прозе ритм задается не отдельными фразами, а их блоками. Сменой событий. Одни романы дышат как газели, другие – как киты или слоны. Гармония зависит не от продолжительности вдохов и выдохов, а от регулярности их чередования. Хотя – и тем значительнее эффект – в определенные моменты, но не слишком часто, вдох может внезапно пресекаться и главка (или последовательность главок) обрывается, когда дыхание еще не переведено. И это может сыграть колоссальную роль в звучании рассказа. Так обозначаются важнейшие сломы. Действие приобретает особую эффектность. По крайней мере так выглядят

примеры, встречающиеся у великих: «Несчастная ответила». – Точка. – Абзац[76].

Это не тот же ритм, что «Прощайте, горы»[77]. Но и в том и в другом случае, когда приходят эти фразы, кажется, что чистое небо Ломбардии затекло кровью. В великих романах авторы всегда знают, когда пришпорить, когда натянуть поводья и как рассредоточить внезапные спотыкания ритма, оставляя ритмический фон равномерным. Это в музыке можно ускорять темп, да и то не слишком. Не уподобляясь тем кошмарным исполнителям, которые наперегонки лупят по клавишам и думают, что это и есть Шопен.

Я сейчас рассказываю не о том, как успешно решил задачи, а о том, в каком виде они были поставлены. Однако если бы я заявил, что ставил их сознательно, – я солгал бы. Нет. Я просто повиновался чутью, обязательному для пишущего. Оно сказывается в ритме ударов пальцев по клавишам пишущей машинки.

Вот пример того, как рассказывание подчиняется ритму бегущих пальцев. Всем ясно, что любовная сцена на кухне составлена из обрывков богословских текстов, от Песни Песней до Св. Бернарда, до Жана из Фекана[78], до Св. Гильдегарды из Бингена[79]. Во всяком случае, даже тот, кто не искушен в средневековой мистике, но имеет уши, понял это. Но когда сейчас ко мне обращаются с вопросами, откуда какая цитата взята и где кончается одна и начинается другая – я не в состоянии ответить.

Дело в том, что у меня были заготовлены десятки карточек с выписками, книг с закладками, ксерокопий. Уйма всего, гораздо больше, чем мне удалось использовать. Но писал я эту сцену не отрываясь, на едином дыхании. Только потом я кое-что подчистил, прошелся поверху лаком, чтобы швы не сквозили. Я писал, а приготовленные цитаты лежали рядом в полном беспорядке, и глаза мои метались от одной выписки к другой, и я хватался за что-то одно, а продолжал уже из другого места. Эту главу (черновой вариант) я сделал значительно быстрее, чем какую бы то ни было другую. Лишь потом я понял, что во время работы воспроизводил на клавишах ритм любовного акта и, значит, никак не мог останавливаться и подыскивать более удачную цитату. Единственное, что оправдывало мгновенный выбор цитаты и помещение ее в соответствующую строку, – был ее ритм. Тот ритм, который был мне в эту минуту нужен. Мои глаза проскальзывали, не видя, мимо всего, что могло бы замедлить бег пальцев. Не могу похвастаться, что описание события заняло ровно столько времени, сколько само событие (хотя бывают и довольно длинные любовные акты). Но я старался как мог сократить зазор между долготой любовного акта и долготой моего письма. «Письмо» я употребляю не в бартовском смысле[80], а так, как употребляют это слово машинистки. Я говорю о

письме как о материальном, физиологическом акте. И я говорю о ритмах тела, а не о ритмах чувства. Чувство, очищенное и преображенное, было где-то в самом начале, в самом решении слить мистический экстаз с эротическим. Чувством я одушевлялся, читая и выписывая тексты для будущей сцены. Но после того, как я сел за машинку, – никакого чувства. Это Адсон переживал любовный акт, а не я. Я должен был только передать его чувство игрой моих глаз и пальцев, как если бы я выстукивал любовную сцену на барабане.

Сотворить читателя

Ритм, дыхание, испытание… Для кого? Для меня? Нет, конечно, для читателя. Когда сочиняют, думают о читателе. Так художник пишет и думает о будущем созерцателе его картины. Ударив разок кистью, он отходит на два или три шага и оценивает впечатление. То есть рассматривает картину с той же точки, с которой будет смотреть, при нормальном освещении, публика, когда картину повесят на стену. По окончании любой работы завязывается диалог между произведением и публикой. Автор из него исключается. А пока работа еще не кончена, ведутся два других диалога. Во-первых, между создаваемым текстом и остальными, ранее созданными текстами (каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг). И, во-вторых, диалог автора с идеальным читателем. Я рассказывал об идеальном читателе в книге «Lector in fabula»[81] или еще раньше – в «Открытом произведении»[82]. Но выдумал его не я.

Бывает, что автор рассчитывает на какую-то специальную, эмпирически знакомую публику. Так обстояло дело с основоположниками современного романа: Ричардсоном, Филдингом, Дефо. Они писали для коммерсантов и коммерсантских жен. Но думал об определенной публике и Джойс, адресуя свой труд идеальному читателю, замученному идеальной бессонницей. В обоих случаях – и когда адресуются к публике, которая в полной осязаемости, с кошельком в руках ждет за дверями, и когда уповают на читателя, который «придет и сможет оценить», писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя.

Что значило рассчитывать на читателя, способного преодолеть первую тернистую сотню страниц? Это именно и значило написать такую сотню страниц, посредством которой выковывается читатель, способный постичь остальные страницы.

Бывают ли писатели, работающие только на потомков? Не бывает, несмотря на все уверения. Мы не Нострадамусы. Мы не можем представлять себе идеального читателя будущего поколения. Мы знаем только своих современников. Есть ли писатели, пишущие для меньшинства? Да. Они сознают, что их идеальный читатель наделен

такими качествами, которыми не могут обладать многие. Но и в этих случаях пишущие руководятся надеждой – и не слишком таят ее, – что именно их книгам суждено произвести на свет, и в изобилии, новый тип идеального читателя. Вожделенный тип, созданию которого отдано столько сил и артистического блеска, тип, воспитанный, выпестованный именно их трудом.

Разницу я вижу только между текстами, ориентированными на формирование нового идеального читателя, и текстами, ориентированными на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть. Во втором случае мы имеем дело с продуктом, изготовленным по стандарту серийного производства. Автор начинает со своеобразного исследования рынка, а потом подстраивается под его законы. Что он работает по шаблону – становится ясно немного погодя, при рассмотрении нескольких его книг в совокупности: во всех этих книгах, меняя имена, географию и детали, он развивает один и тот же сюжет, которого ждет от него публика.

В других же случаях – когда автор создает новое и помышляет о читателе, которого пока нет, – он действует не как исследователь рынка, составляющий перечень первоочередных запросов, а как философ, улавливающий закономерности Zeitgeist'a[83]. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть – даже если тот пока сам не понимает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть.

Если бы Мандзони хотел учитывать запросы публики – в его распоряжении была готовая формула: исторический роман со средневековым антуражем, со знаменитостями в главных ролях. Нечто вроде греческой трагедии. Одни короли и принцессы. А разве не это видим мы в «Адельгизе»[84]? Возвышенные, благородные страсти, военные действия и воспевание итальянских доблестей. Надо выбирать те времена, когда Италия еще была землей сильных. Разве не так поступали и до Мандзони, и при нем, и после него бесчисленные авторы исторических романов, более или менее бездарные, – ремесленник Д'Адзелио[85], пылкий и грязноватый Гверрацци[86], неудобоваримый Канту[87]?

Что делает, вместо этого, Мандзони? Он берет семнадцатый век, эпоху рабства Италии, и персонажей-мужиков, а единственный в книге кавалер – негодяй, а о сражениях и дуэлях вообще ни слова, да еще автор осмеливается дополнительно утяжелять книгу за счет документов и grida[88]... И книга нравится, нравится всем без исключения, ученым и неучам, большим и малым, святошам и безбожникам! Потому что он почувствовал, что читателям – его современникам – нужно *именно это,* даже если они еще сами этого не знают, даже если они сами этого не просят, даже если они еще не понимают, что это съедобно. И сколько же он тратит труда, орудуя топором, пилой и молотком, прополаскивая

одежды[89] – повышая усвояемость своего продукта, вынуждая читателей эмпирически данных превращаться в читателей идеальных, в тех, кого он вымечтал!

Мандзони писал не чтоб полюбиться той публике, которая уже есть, а чтобы воспитать новую публику, которой еще нет, но которая в его книгу не может не влюбиться. Пусть только попробует не влюбиться. Тем хуже для нее. Это начинаешь понимать, вслушавшись в его лицемерно-лукавые рассуждения о двадцати пяти читателях. Куда там! Двадцать пять миллионов ему было надо. Не меньше.

На какого идеального читателя ориентировался я в моей работе? На сообщника, разумеется. На того, кто готов играть в мою игру. Я хотел полностью уйти в средневековье и зажить в нем, как в своей современности (или наоборот). Но в то же время я всеми силами души хотел найти отклик в лице читателя, который, пройдя инициацию – первые главы, станет моей добычей. То есть добычей моего текста. И начнет думать, что ему и не нужно ничего, кроме того, что предлагается этим текстом. Текст должен стать устройством для преображения собственного читателя. Ты думаешь, что тебе нужен секс или криминальная интрига, где в конце концов виновного поймают? И как можно больше действия? Но в то же время тебе совестно клевать на преподобную тошнятину, состряпанную из «рук покойницы» и «монастырских застенков»? Отлично. Так я тебе устрою много латыни, и мало баб, и кучу богословия, и литры крови, как в Гран-Гиньоле[90]. И ты в конце концов у меня взвоешь: «Что за выдумки! Я не согласен!» И тут-то ты уже будешь мой, и задрожишь, видя безграничное всемогущество Божие, выявляющее тщету миропорядка. А дальше будь умницей и постарайся понять, каким способом я заманил тебя в ловушку. Ведь я же, в конце концов, предупреждал тебя! Ведь я столько раз повторил, что веду к погибели! Но прелесть договоров с дьяволом в том и состоит, что, подписывая, прекрасно знаешь, с кем имеешь дело. Иначе за что бы такое вознаграждение – ад?

Поскольку целью моей было представить в приятном свете единственное, что нас по-настоящему страшит, – а именно метафизический ужас, – я не мог не остановиться, из всех типов сюжетов, на самом метафизическом и философском. То есть на детективном.

Метафизика детектива

Не случайно книга начинается как детектив и разыгрывает наивного читателя до конца, так что наивный читатель может и вообще не заметить, что перед ним такой детектив, в котором мало что выясняется, а следователь терпит поражение. По-моему, люди любят детективы не потому, что в них убивают, и не потому, что в них всегда в конце концов

торжествует норма (интеллектуальная, социальная, юридическая и моральная), а зло, то есть ненормальность, уничтожается. Нет, детектив любят за другое. За то, что его сюжет – это всегда история догадки. В чистом виде. Однако и медицинский диагноз, научный поиск, метафизическое исследование – тоже догадки. В сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) – это и основной вопрос детектива: кто виноват? Чтобы узнать это (точнее, уверить себя, что знаем), надо начать с догадки, будто все вещи объединены определенной логикой, той логикой, которую предписал им виноватый. Любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше «как бы знали» (псевдохайдеггерианская отсылка). Этим объясняется, почему у меня основной вопрос (кто убийца?) раздроблен на множество других вопросов, каждый со своей догадкой, – и все они в сущности являются вопросами о структуре догадки как таковой.

Абстрактная модель догадки – лабиринт. Но они известны трех видов. Первый – греческий: лабиринт Тесея. В нем никому не удастся заблудиться. Входишь, добираешься до середины и из середины иди к выходу. Потому-то в середине и сидит Минотавр. Иначе пропал бы весь смак мероприятия. Это была бы обычная прогулка. Ужас берется (если берется) из неизвестности: неизвестно, куда ты угодишь и что выкинет Минотавр. Но на пороге классического лабиринта в твою ладонь сразу ложится нить Ариадны. Собственно, лабиринт – это и есть нить Ариадны.

Существует еще лабиринт маньеристический. В плане это что-то вроде дерева – корни, крона. Разветвленные коридоры со множеством тупиков. Выход один. Но как его найти? Ариаднина нить нужна и тут. Такой лабиринт – модель trial-and-error process[91]. И наконец, существует сетка – то, что у Делеза и Гваттари называется «ризома»[92]. Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки – это пространство ризомы. Мир, в котором Вильгельм (как он обнаруживает) обитает, – этот мир выстроен уже как ризома. Вернее, по идее выстроен как ризома. Хотя на самом деле не достроен до конца.

Один семнадцатилетний юноша сказал, что ничего не понял в моих богословских дискуссиях, но воспринимал их как некое продолжение пространственного лабиринта. Эти куски текста для него – то же самое, что «жуткая» музыка в фильмах Хичкока[93]. Думаю, он прав. Этот простой читатель учуял, что мой текст – в сущности история лабиринтов, и совсем не только пространственных. Думаю, что, как ни странно, самые простые прочтения оказались самыми структуралистскими. Наивный читатель, не защищенный

теоретическими «буферами», впрямую наталкивается на ту истину, что у книги не может быть только один сюжет. Так не бывает.

Развлекательность

Я хотел, чтоб читатель развлекался. Как минимум столько же, сколько развлекался я. Это очень важный момент, хотя, на первый взгляд, противоречащий нашим глубокомысленным представлениям о романе.

Развлекаться не значит отвлекаться от проблем. «Робинзон Крузо» развлекает идеального читателя множеством арифметики и отчетами о повседневной жизни примерного homo oeconomicus[94], очень похожего на этого самого идеального читателя. Но двойник Робинзона, читая роман о самом себе и развлекаясь этим, получал еще кое-что дополнительно, становился немножко другим человеком. Развлекаясь, он обучался. Узнает ли читатель новое о мире или же он узнает новое о языке – это специфика того или другого типа поэтики, но главное не меняется. Идеальный читатель «Поминок по Финнегану» в конечном счете развлекается не меньше, чем читатель Каролины Инверницио[95]. Ровно столько же. Но по-своему.

Далее. Понятие развлекательности исторично. Способы развлекать себя и других менялись в зависимости от возраста жанра. Современный роман попробовал отказаться от сюжетной развлекательности в пользу развлекательности других типов. Я же, свято веруя в аристотелевскую поэтику, всю жизнь считал, что в любом случае роман должен развлекать и своим сюжетом. Или даже в первую очередь сюжетом.

Всем понятно, что когда роман развлекает – он пользуется успехом. Из-за этого стало принято считать, что успех у публики – дурной признак: если роман имеет успех, значит, в нем нет ничего нового и публика получила как раз то, чего ей надо.

Я все-таки считаю, что это не одно и то же. Фраза «если роман дает публике то, чего ей надо, – он имеет успех» не означает, что «если роман имеет успех, значит, он дал публике, чего ей было надо».

Второй из этих тезисов не всегда верен. Достаточно назвать Дефо и Бальзака, а из современных – «Жестяной барабан»[96] и «Сто лет одиночества».

Мне могут напомнить, что уравнение «популярность равняется недоброкачественность» в свое время поддерживалось полемической деятельностью «Группы 63»[97], куда входил и я. Да, это так. В 1963 году и даже несколько раньше мы отождествляли популярный роман с конъюнктурным, а конъюнктурный – с сюжетным, и поклонялись эксперименту – а публику он приводил в страх. Да, мы утверждали все это. Тогда это имело смысл. Именно из-за этого бесились

добропорядочные сочинители и именно этого не могут нам забыть летописцы эпохи. И правильно делают, так как в расчете на них все и говорилось. А также в расчете на поклонников и производителей традиционного романа с его несомненной конъюнктурностью и нежеланием хоть как-то обновить схемы, восходящие к прошлому веку. Ну, а потом началась война, и в пылу фракционных споров совершенно разные вещи полетели в одну кучу – это уж как водится.

Помню, главными нашими врагами были тогда Лампедуза[98], Бассани[99] и Кассола[100]. Сейчас я безусловно вижу разницу между этими тремя фигурами. Лампедуза написал прекрасный роман, хотя ошибся веком. Против него пришлось воевать, потому что его выставляли первооткрывателем новых горизонтов итальянской литературы, в то время как он блистательно закрывал старые. Насчет Кассолы я мнения не переменил. А о Бассани судил бы сегодня гораздо осмотрительнее. Думаю даже, что вернись сейчас 63-й год – я назвал бы его союзником и попутчиком. Но не об этом сейчас речь.

Оказывается, никто не помнит, что произошло очень вскоре, в 1965-м. А следовало бы вспомнить очередную конференцию нашей группы в Палермо (дискуссия об экспериментальном романе, см. материалы в сб.: Il romanzo sperimentale, Feltrinelli, 1966).

На этой дискуссии всплыли прелюбопытные вещи. Прежде всего заслуживает внимания вступительный доклад Ренато Барилли[101]. В те годы он был уже признанным теоретиком всех ответвлений «нового романа»[102]. Тогда он пытался разобраться с Роб-Грийе нового периода[103], с Грассом[104] и Пинчоном[105]. (Не забудем, что, хотя теперь Пинчона принято считать одним из основоположников постмодернизма, тогда этого термина не существовало, во всяком случае в Италии, – его только начинал вводить Джон Барт в Америке[106].) Барилли ссылался на Русселя[107], говорил, что видит этого поклонника Верна новыми глазами, и не ссылался на Борхеса, потому что тогда на него новыми глазами еще не смотрели. Итак, что же сказал Барилли? Что все ратуют за отсутствие действия, за голые ощущения и упоение веществом текста, а между тем наступает новый этап в романистике – этап реабилитации действия. Хотя, возможно, это будет другое действие.

Я выступил с разбором фильма, который нам показали накануне, – забавный киноколлаж Барукелло[108] и Грифи[109] «Ненадежная проверка». Там составлен сюжет из обрывков сюжетов, точнее – из самых стандартных ситуаций, «топосов» коммерческого кино. Я отметил, что публика одобрительно реагировала в тех местах фильма, которые прежде – всего лишь несколько лет назад – возмутили бы ее. А именно, в тех, где логическая и темпоральная причинность, обеспечивающая традиционное действие, нарушена: ожидания публики жестоко обманываются. Итак, авангард на глазах превращался в

традицию. То, что еще несколько лет назад было шоком, ныне, как мед, ласкало слух (или очи). Вывод из этого напрашивался только один. Неприемлемость сообщения переставала выступать главным критерием качества для прозаического повествования (как и для прочих видов экспериментального искусства), поскольку теперь неприемлемость кодифицировалась как приятность.

Намечался покаянный возврат к приемлемому – но уже в новых формах – и закрепление новых критериев приятного. Я напомнил присутствующим, что во времена футуристских вечеров Маринетти[110] публика обязательно должна была свистеть. «Но ныне бесперспективна установка на то, что эксперимент, нормально принятый публикой, – проваленный эксперимент. Эта установка отбрасывает нас к ценностным критериям авангарда начала века; всякий, кто критикует авангард с этих позиций, – запоздалый маринеттианец. Надо понимать, что лишь в определенный, узко исторический момент неприемлемость сообщения выступала критерием качества… Мне, честно говоря, кажется, что мы обязаны отказаться от этой arriere-pensee[111], постоянно присутствующей в наших дискуссиях: от мысли, что скандал – единственное доказательство ценности работы. Противопоставление порядка – беспорядку, творчества на потребу – творчеству провоцирующему не утратило своих рабочих качеств, но теперь, по-моему, его надо рассматривать в иной перспективе. То есть я уверен, что элементы разрушительности, революционности могут присутствовать и в таких работах, которые вроде бы рассчитаны на легчайшее усвоение. А в других работах – на первый взгляд будоражащих публику – никакой революционностью не пахнет… В последнее время я узнаю, что некоторые люди, если книга им «чересчур нравится», настораживаются и спешат объявить ее плохой книгой…» Ну и так далее.

1965… Годы зарождения поп-арта и таким образом – годы прощания с традиционным противопоставлением экспериментального, не фигуративного искусства – искусству массовому, нарративному и фигуративному. В эти годы Пуссер[112] говорил мне о «Битлз»: «Они работают на нас». Тогда он еще не способен был понять, что и он работает на них. Только когда появилась Кэти Берберян[113], мы убедились, что «Битлз», возвращенные, как и следовало, к Перселлу[114], могут идти в одном концерте с Монтеверди[115] и Сати[116].

Постмодернизм, ирония, занимательность

С 1965 года по сей день окончательно прояснились две идеи. Во-первых, что сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, и, во-вторьй, что в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах. Один «Ежегодник Бомпьяни» (по-моему, от 1972 года) был озаглавлен «Реванш сюжета»[117], хотя означенный реванш по

большей части знаменовался ироническим (и в то же время восторженным) переосмыслением Понсон дю Террайля[118] и Эжена Сю[119], а также восторгами (почти без иронии) по поводу лучших страниц Дюма. И все-таки можно ли было представить себе роман и нонконформистский, и достаточно проблемный, и, несмотря ни на что, – занимательный?

Создать этот сложный сплав и заново открыть не только сюжет, но и занимательность предстояло американским теоретикам постмодернизма.

К сожалению, «постмодернизм» – термин годный a tout faire[120]. У меня такое чувство, что в наше время все употребляющие его прибегают к нему всякий раз, когда хотят что-то похвалить. К тому же его настойчиво продвигают в глубь веков. Сперва он применялся только к писателям и художникам последнего двадцатилетия; потом мало-помалу распространился и на начало века; затем еще дальше; остановок не предвидится, и скоро категория постмодернизма захватит Гомера.

Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, Kunstwollen[121] – подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм (хоть я и не решил еще – не является ли постмодернизм всего лишь переименованием маньеризма как метаисторической категории). По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше в «Несвоевременных размышлениях», там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую категорию) хочет откреститься от прошлого. «Долой лунный свет!» – футуристский лозунг – типичная программа любого авангарда; надо только заменять «лунный свет» любыми другими подходящими словесными блоками. Авангард разрушает, деформирует прошлое. «Авиньонские барышни»[122] – очень типичный для авангарда поступок. Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору, к дому-коробке, к параллелепипеду; в литературе – к разрушению дискурса до крайней степени – до коллажей Бэрроуза[123], и ведут еще дальше – к немоте, к белой странице. В музыке эти же требования ведут от атональности к шуму, а затем к абсолютной тишине (в этом смысле ранний период Кейджа[124] – модернистский).

Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку он пришел к созданию метаязыка, описывающего

невозможные тексты (что есть концептуальное искусство). Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала[125]. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии… И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви.

Ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход – отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный. Вероятно, коллажи Пикассо, Хуана Гриса[126] и Брака[127] – это модернизм, так как нормальные люди их не воспринимали. А вот коллажи Макса Эрнста[128], в которых смонтированы куски гравюр XIX в., – это уже постмодернизм; их можно читать, кроме всего прочего, и просто как волшебную сказку, как пересказ сна, не подозревая, что это рассказ о гравюрах, о гравировании и даже, по-видимому, об этом самом коллаже. Если «постмодернизм» означает именно это, ясно, почему постмодернистами можно называть Стерна и Рабле и безусловно – Борхеса; и как в одном и том же художнике могут уживаться, или чередоваться, или сменяться модернизм и постмодернизм. Скажем, у Джойса. «Портрет…»[129] – рассказ о движении к модернизму. «Дублинцы», хоть и написаны раньше, – более модернистская вещь, чем «Портрет». «Улисс» – пограничное произведение. И, наконец, «Поминки по Финнегану» – уже постмодернизм. В нем открыто постмодернистское рассказывание: здесь для понимания текста требуется не отрицание уже-сказанного, а его ироническое переосмысление.

О постмодернизме уже с самого начала было сказано почти все. Я имею в виду такие работы, как «Литература истощения» Джона Барта – это

статья 1967 года[130], ныне снова опубликованная в седьмом выпуске «Калибано», посвященном американскому постмодернизму. Я не совсем согласен с той «табелью о рангах», которую теоретики постмодернизма (включая Барта) ввели для писателей и художников, определяя, кто из них постмодернист, а кто не вполне. Но мне кажется любопытной та теорема, которую теоретики этого направления доказывают, исходя из своих предпосылок. «По моим понятиям, идеальный писатель постмодернизма не копирует, но и не отвергает своих отцов из двадцатого века и своих дедов из девятнадцатого. Первую половину века он таскает не на горбу, а в желудке: он успел ее переварить. (…) Он, может быть, и не надеется растрясти поклонников Джеймса Миченера[131] и Ирвинга Уоллеса[132], не говоря о лоботомированных масскультурой неучах. Но он обязан надеяться, что сумеет пронять и увлечь (хотя бы когда-нибудь) определенный слой публики – более широкий, чем круг тех, кого Манн звал первохристианами, то есть чем круг профессиональных служителей высокого искусства. (…) Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом»[133], чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной – с массовой. (…) По моим понятиям, здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо. Но этот первый раз должен быть таким потрясающим – и не только на взгляд специалистов, – чтобы захотелось повторить».

В 1980 году Барт продолжает тему, на этот раз под заглавием «Литература восполнения». Разумеется, те же мысли можно сформулировать и более парадоксально – как это делает Лесли Фидлер[134]. В том же выпуске «Калибано» публикуется его статья 1981 года, а в 1980 году в «Салмагунди» вышла его дискуссия с несколькими американскими писателями. Фидлер их явно дразнит. Он расхваливает «Последнего из могикан», приключенческую романистику, готические романы, всякое чтиво, презираемое критиками, но способное порождать мифы и занимать воображение не одного читательского поколения. Фидлер гадает – не появится ли в литературе что-либо сравнимое с «Хижиной дяди Тома», которую с одинаковым упоением читают на кухне, в гостиной и в детской. Шекспира он причисляет к «тем, кто умел развлекать», и ставит рядом с «Унесенными ветром». Фидлер всем известен как критик слишком тонкий, чтоб во все это верить. Он просто хочет снести стену, отделяющую искусство от развлечения. Он интуитивно чувствует, что добраться до широкой публики и заполонить ее сны – в этом и состоит авангардизм по-сегодняшнему; а нам он предоставляет полную возможность самим дойти до мысли, что владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насылать наваждение.

Исторический роман

Два года я отказывался отвечать на бессмысленные вопросы типа: «У тебя открытое произведение или закрытое?»[135] Почем я знаю. Это ваша проблема, а не моя. Или: «С каким из твоих героев ты идентифицируешься?» Господи боже мой, да с каким идентифицируется любой автор? С наречиями, разумеется.

Из всех этих бессмысленных вопросов самый бессмысленный – насчет того, что, рассказывая прошлое, этим-де спасаешься от настоящего. Так ли это? – спрашивали меня. Я отвечал: возможно. Если, конечно, Мандзони рассказывает о семнадцатом веке потому, что не интересуется своим девятнадцатым. Если Джусти в «Св. Амвросии» действительно занят своей эпохой и австрийцами[136], а Берше в «Понтидской присяге»[137] рассказывает какие-то сказки былых времен. Если «Love story»[138] – роман о своем времени, а «Пармская обитель» сосредоточена исключительно на том, что было за двадцать пять лет до того… Надо ли объяснять, что все проблемы современной Европы сформированы, в нынешнем своем виде, всем опытом средневековья: демократическое общество, банковская экономика, национальные монархии, самостоятельные города, технологическое обновление, восстания бедных слоев. Средние века – это наше детство, к которому надо возвращаться постоянно, возвращаться за анамнезом… Но средние века можно в принципе преподнести и а-ля «Экскалибур»[139]. Поэтому проблема состоит в другом, и ее не обойдешь. Что значит написать исторический роман? По-моему, существует три способа рассказывания о прошлом. Первый способ – romance[140]. От романов бретонского цикла[141] до Толкиена, включая и «готический роман». Здесь прошлое используется как антураж, как предлог, как фантастическая предпосылка: среда, дающая свободу воображению. Поэтому действие romance не обязательно должно быть отнесено в прошлое. Для этого действия важно только разворачиваться не «сейчас» и не «здесь», а также чтобы о «сейчас» и «здесь» вообще ничего не говорилось, даже аллегорически. Большая часть научной фантастики на самом деле «romance». «Romance» – это повесть о «где-то».

Затем, второй способ – это роман плаща и шпаги в духе Дюма. В романе плаща и шпаги выводится прошлое «подлинное», узнаваемое; его узнаваемость обеспечивается наличием персонажей, взятых из энциклопедии (Ришелье, Мазарини), которые здесь совершают действия, не зафиксированные в энциклопедии (интриги с миледи, сотрудничество с неким Бонасье), но и не противоречащие тому, что сказано в энциклопедии. Конечно, эти исторические персонажи должны соответствовать данным историографии и делать то, что они в действительности делали: осаждать Ларошель, вступать в любовную связь с Анной Австрийской, договариваться с Фрондой. В эту обстановку

так называемой «подлинности» помещены и выдуманные люди. Но действуют они согласно общечеловеческим мотивировкам, естественным и для людей других эпох. Д'Артаньян, доставивший из Лондона подвески королевы, мог проделать то же самое и в XV или в XVIII веке. Не обязательно жить в семнадцатом веке, чтоб иметь психологию Д'Артаньяна.

Исторический роман – третья разновидность – напротив, не обязательно выводит на сцену фигуры, знакомые из популярных энциклопедий. Возьмите «Обрученных». Самый известный из персонажей – кардинал Федериго. Но до Мандзони о нем слышали очень немногие. Гораздо более известен был другой Борромео – Св. Карл. Однако любое действие, совершаемое Лючией, Ренцо и братом Кристофоро, может быть совершено только в Ломбардии и только в семнадцатом веке. Все поступки героев необходимы для того, чтобы мы лучше поняли историю – поняли то, что имело место на самом деле. События и персонажи выдуманы. Но об Италии соответствующего периода они рассказывают то, что исторические книги, с такой определенностью, до нас просто не доносят.

В этом смысле я безусловно писал исторический роман. И не потому, что реально существовавшие Убертин и Михаил должны были у меня говорить примерно то же, что они говорили на самом деле. А потому, что и выдуманные персонажи вроде Вильгельма должны были говорить именно то, что они говорили бы, живя в ту эпоху.

Не знаю, насколько я соблюл верность взятому курсу.

Но не думаю, что отступил от него, вводя в текст замаскированные цитаты из более поздних авторов (типа Витгенштейна)[142], подавая их как цитаты той эпохи. Всякий раз я прекрасно сознавал, что это не люди средневековья у меня осовременены, а люди современных эпох мыслят по-средневековому. Я гадал: когда мои вымышленные герои складывают воедино disjecta membra[143] вполне средневековых мыслей – не рождаются ли концептуальные «козлоолени»[144], которых средневековье никогда бы за своих не признало? И я отвечал себе, что исторический роман и этим обязан заниматься: не только прослеживать в прошедшем причины того, что случилось в грядущем, но и намечать пути, по которым причины медленно продвигались к своим следствиям.

Когда мои герои, сталкивая две средневековые идеи, извлекают из них третью, более современную, они совершают то же, что впоследствии было совершено развитием культуры. И хотя, возможно, никто и не писал того, что они у меня говорят, я глубоко уверен, что кто-нибудь – пусть в самой неопределенной форме – что-то такое продумывал (но мог никому об этом не говорить в силу самых разных сомнений и страхов).

Как бы то ни было, больше всего меня умиляет одна деталь. Сто раз из ста, когда критик или читатель пишут или говорят, что мой герой высказывает чересчур современные мысли, – в каждом случае речь идет о буквальных цитатах из текстов XIV века.

А на других страницах читающие находили «утонченно средневековые» пассажи, которые я писал, сознавая, что неприлично модернизирую. Все дело в том, что у каждого есть собственное понятие – обычно извращенное – о средних веках. Только нам, тогдашним монахам, открыта истина. Но за нее, бывает, жгут на костре.

Чтоб закончить

Года через два после написания романа я нашел свою запись 1953 года, еще университетских времен.

«Горацио с другом обращаются к графу П. по поводу расследования тайны призрака. Граф П. – эксцентричный джентльмен, флегматик. Ему противостоит молодой капитан датской гвардии (американский стиль). Нормальное развитие действия (трагедийная модель). В последнем акте граф П., собрав семью, раскрывает секрет: убийца – Гамлет. Слишком поздно. Гамлет умирает».

Через много лет я обнаружил, что похожая идея появлялась у Честертона[145]. Кажется, группа «Улипо»[146]недавно составила таблицу всех возможных детективных ситуаций и пришла к выводу, что остается написать книгу, в которой убийцей будет читатель.

Мораль: существуют навязчивые идеи; у них нет владельца; книги говорят между собой, и настоящее судебное расследование должно доказать, что виновные – мы.

1983

Елена Костюкович

Орбиты Эко

Прошло 18 лет со дня выхода в Милане романа «Имя розы» (1980), первого художественного произведения профессора Умберто Эко (род. в 1932). За эти годы читающая публика привыкла к тому, что известный семиолог, историк культуры, преподаватель Болонского и нескольких мировых университетов – символ не только строгой академической науки, но и вольного художественного поиска. Время от времени на мировых издательских рынках начинается шторм, рекламные оповещения, бюллетени, интервью, пресс-релизы сменяют друг друга с угрожающим нарастанием темпа, агентства по литературным правам и

признанные автором переводчики в разных странах первыми получают в руки толстые пачки листов с надписью «топ секрет», и в кульминационный час (обычно он случается в дни очередной Франкфуртской книжной ярмарки) вниманию мировой общественности предстает очередное порождение творческой энергии профессора Эко, очередной его роман или сборник эссе.

Романов всего опубликовано три: кроме «Имени розы» (1980), еще «Маятник Фуко» (1988) и «Остров накануне» (1995). В промежутках Эко регулярно печатает сборники публицистических и научных статей, одушевляет своей фантазией и контролирует в мельчайших подробностях разработку нового научного софтвера для «Оливетти» – речь идет об огромных энциклопедиях отдельных периодов развития культуры человечества («Семнадцатый век», 1995; «Восемнадцатый век», 1997). Он выдумывает компьютерные экзамены для отбора студентов на свой семинар (конкурс 70 человек на место) и читает курсы лекций, на которые стекаются такие толпы, что не хватает и залов соседствующих кинотеатров, куда от оратора выведена связь по видео; беспрерывно путешествует с конференции на конференцию, с континента на континент, но тем не менее еженедельно сдает в «Эспрессо» (самый читаемый в Италии журнал) материал для рубрики на последней странице, – семистраничное эссе, посвященное животрепещущей теме современности.

Единственное, что Эко отмел категорически – это телевидение. За всю историю его известности, появления на Итальянском телевидении в качестве интервьюируемого исчисляются цифрой 2. И хотя этот принцип безусловно высвобождает в жизни Эко какую-то полезную нишу, все же непостижимо, как удается одному человеку переосмыслить такое количество текстовой информации и высказать по ее поводу такое количество нестандартных мыслей.

Эко – не только мыслитель, но бесспорно человек практического поступка. Ныне, когда в Италии партия левой интеллигенции получила реальную возможность выдвинуться на командные позиции и показать, на что она способна, Эко активно участвовал в избирательной кампании и активно участвует, на последнем этапе, в культурном администрировании в стране. Совместно с лидером левых сил Массимо д’Алема Эко выступает в прессе, созывает идеологические конгрессы и конференции (самое громкое из подобных мероприятий проводилось в начале 1997 года в старинном замке Гаргонца). В противоход нормальной интеллигентской иронической отстраненности, он высказывается и на моральные темы (правда, нечасто): так родился небольшой сборник «Пять моральных эссе» (1997), одна из частей которого – «Вечный фашизм» – была опубликована нами на русском

языке в «Литературной газете» летом 1996 года, еще до выхода итальянской книги.

Эко профессионально и ревниво интересуется переводами своих книг и деятельностью переводчиков, подвергает их экзаменовке почище, чем студентов болонского семинара, организует международные и мировые конгрессы и слеты переводчиков своих книг (первый подобный конгресс проводился в 1988 году в Триесте; самый недавний – в 1997 году в Риме). Он рассылает переводчикам инструкции и подборки советов (по правде говоря, почти неупотребимых, но написанных до того живо и интересно, что их охотно публикуют в периодике и в сборниках Эко в качестве самостоятельных эссе). Заметим в интересах истины, что в период перевода «Имени розы» вся эта бурная культурорганизаторская деятельность нас не охватывала.

Русская издательская судьба Эко до сих пор выглядит весьма скромно. После выхода порциями в «Иностранной литературе» в 1988 году его первого романа «Имя розы» читательский отклик был более чем позитивным, однако дальше публикации этого романа в отдельном томе дело по сути не продвинулось. Да, существует, разумеется, киевское пиратское издание «Маятника Фуко», преследуемое по закону праводержателями, но его нельзя считать публикацией текста Эко, ибо перевод, неполный и изобилующий ошибками (достаточно характерно, что имя переводчика пираты-публикаторы даже постыдились указать), не передает интеллектуальное обаяние стиля писателя. Опубликован в «Иностранной литературе» (1995) и наш, утвержденный автором перевод части «Маятника Фуко», но это именно часть, а по всей вероятности, для конструкции подобного масштаба и сам по себе вес словесной массы, и объем информации определяют эстетический эффект его произведения. О том же говорят полученные редакцией многочисленные читательские письма. Для того, чтобы оценить и полюбить эту книгу, публика нуждается в полном и правильном тексте. Сейчас наконец готовится к выходу в издательстве «Симпозиум» (1998) первое нормальное русское издание этого романа.

Увы, в публикации «Маятника Фуко» в «Иностранной литературе», замышлявшейся как «единственно правильная», что было подтверждено декларацией литературного агента Эко, был допущен дефект верстки: из-за искаженных шрифтов то, что должно было бы выглядеть диалогом рассказчика с компьютером, набрано как бесконечный поток сознания одного и того же рассказчика.

Жаль, потому что для Эко диалог – программный принцип, а диалог с компьютером, – это новый, внедряемый им принцип писательства. Костяк идеи он обвешивает такими гроздьями фактов и подробностей, которые можно насобирать только с помощью электронного банка

данных (и, кстати, именно их изобилие требует от переводчика медленной прецизионной работы).

Но нельзя забывать, что коллаж курьезных фактов и деталей – только обрамление. Неправ тот, кто воспринимает «Маятник» как роман о необычных совпадениях, равно как и следующий роман – «Остров Накануне» – это вовсе не аналог барочной коллекции чудес. Считая, что действительность лучше всего отражается в прошлом, будучи по двум своим параллельным профессиям и историком, и специалистом по массовой культуре, Эко привык исторически обрамлять мысль, непосредственно касающуюся главных проблем сегодняшнего мира. Потому (удивительный парадокс!) для понимания романов «Имя розы» и «Маятник Фуко» многое говорит нам довольно уникальный для Эко «прямолинейный» текст – его эссе о фашизме, опубликованное нами в «ЛГ».

Антифашистская речь, родившаяся по случаю пятидесятилетия окончания войны и в то же время ярко актуальная на фоне сегодняшней Европы, является комментарием к роману «Маятник», эксплицированием его подтекста. Да, в ней есть множество цитат из «Маятника», по ней видно, что главный герой романа Якопо Бельбо – это действительно сам автор, а его биография (подростковые годы) – это биография Эко.

Про «Маятник» пишут что угодно: игрушка эрудитов; очередной псевдоготический детектив, на этот раз – в отличие от «Имени» – не символически, а открыто развязывающийся в современности... Между тем, скорее всего, главный пафос «Маятника» состоит именно в его *антифашизме*. Антифашизм Эко надисторичен. Эко показывает, как зарождается фашистская психология в нормальной – не обязательно человеконенавистнической – размышляющей голове. Он блестяще анализирует ту историко-культурную сумятицу, из которой сформирован в нашу эпоху среднестатистический интеллигентный ментальный горизонт (вероятно, на Западе и в России стандартный набор имен и фактов примерно одинаковый), и показывает, как из-за умственной неаккуратности, под обаянием «нахрапных», интеллектуально бессовестных методов рождаются гиперинтерпретации, которые, игнорируя контексты и различия, все валят в кучу (в немножко разные кучи, в зависимости от групповой ориентации). Люди создают себе понятие о «Едином замысле истории», доверяются представлению о «движущих центрах», отчего уже только шаг к идее «секретных сил», организующих «заговоры», а уж от этого берет начало фашистоидное сперва – сознание, а затем – и действование. Предостережение об опасности – важный заряд высказываний Эко: и краткого (речь), и развернутого (романы).

Впрочем, интерпретация произведений Эко и попытки разъяснения скрытых в них прямых, метафорических, аллегорических и анагогических смыслов – занятие традиционное и бесконечное. Сборники литературоведческих статей по «экологии» исчисляются десятками. В России публикаций на эту тему почти не бывало, поскольку крайне мало известны сами книги Эко – тот исходный материал, который давно превратился в повседневный хлеб западного литературоведа и критика.

За пределами художественных книг Эко, готовящихся к выходу в издательстве «Симпозиум», остается в ожидании-русского издателя весь архипелаг его научных и научно-популярных сочинений. Как историк культуры Эко – автор книг «Эстетика Фомы Аквинского» (1970), «Домашний обиход» (1973), «На периферии империи» (1977), «О зеркалах» (1985), «Семиология обыденной жизни» (1987) и «Искусство и красота в средневековой этике» (1987). Литературовед Эко знаменит «Поэтикой Джойса» (1966), для современной лингвистики считаются базовыми такие его работы, как «Поиски идеального языка» (1993); в университетах обожают полупародоксальную, полусерьезную книжицу «Как защитить диплом» (1977). Он прочел и опубликовал один из лучших гарвардских Нортоновских циклов лекций («Шесть прогулок в нарративных лесах», 1994). Среди широкой публики популярны два его сборника пародий и шуток «Минимум-дневник» (1963) и «Второй минимум-дневник» (1992). Наконец, признаны основополагающими для мировой семиотики его работы «Открытое произведение» (1962), «Семиология визуальных коммуникаций»; (1967), «Трактат по общей семиотике» (1975), «Lector in fabula» (1979) и «Пределы интерпретации» (1990).

Сейчас на одном из первых мест в рейтинге итальянских бестселлеров находится последняя книга Эко: случай уж совсем ни на что не похожий, потому что речь идет о сборнике узкоспециальных статей по философии, точнее, по одному из разделов философии научного познания – эпистемологии. Сложная и точная систематизация научных теорий излагается со свойственной этому автору полуиронически-популяризаторской жилкой, что чувствуется уже и по игровому названию «Кант с утконосом» (эта книга – новинка последнего Франкфурта, 1997). На ярмарке состоялась продажа литературных прав на эту вещь в десятки стран на всех континентах: факт можно объяснить только той огромной популярностью, которой пользуется этот человек во всем мире, и той колоссальной рекламной машиной, которая запускается в его честь издательской группой Риццоли-Бомпиани-Фаббри.

Верится, что скоро под напором этих механизмов стронутся глыбы российской издательской неповоротливости и русский читатель сможет

сам проследить, что же делается на многочисленных орбитах этой довольно крупной планеты мирового культурного горизонта.

Верится, что скоро под напором этих механизмов стронутся глыбы российской издательской неповоротливости и русский читатель сможет сам проследить, что же делается на многочисленных орбитах этой довольно крупной планеты мирового культурного горизонта.

1997

Юрий Лотман

Выход из лабиринта

Имя Умберто Эко – одно из самых популярных в современной культуре Западной Европы. Семиотик, эстетик, историк средневековой литературы, критик и эссеист, профессор Болонского университета и почетный доктор многих университетов Европы и Америки, автор десятков книг, число которых он ежегодно увеличивает со скоростью, поражающей воображение, Умберто Эко – один из самых бурлящих кратеров вулкана современной интеллектуальной жизни Италии. То, что он в 1980 году круто переменил русло и вместо привычного облика академического ученого, эрудита и критика явился перед публикой как автор сенсационного романа, сразу получившего международную известность, увенчанного литературными премиями и послужившего основой также сенсационной экранизации, показалось ряду критиков неожиданным. Говорили о появлении «нового Эко». Однако если пристально вчитаться в текст романа, то станет очевидной органическая связь между ним и научными интересами его автора. Более того, сделается очевидным, что роман реализует те же концепции, которые питают научную мысль автора, что он представляет собой перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста. Это дает основание по-разному читать «Имя розы». Поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной «читательской конференции», убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги.

Первый, наиболее доступный пласт смыслов, который может быть «считан» с текстовой поверхности романа, – детективный. Автор с подозрительной настойчивостью предлагает именно такое истолкование. Уже то, что отличающийся замечательной проницательностью францисканский монах XIV века, англичанин Вильгельм Баскервильский, отсылает читателя своим именем к рассказу о самом знаменитом сыщицком подвиге Шерлока Холмса, а летописец его носит имя Адсона (прозрачный намек на Ватсона у Конан Дойля), достаточно ясно ориентирует читателя. Такова же роль упоминаний о наркотических средствах, которые употребляет Шерлок Холмс XIV века

для поддержания интеллектуальной активности. Как и у его английского двойника, периоды безразличия и прострации в его умственной деятельности перемежаются с периодами возбуждения, связанного с жеванием таинственных трав. Именно в эти последние периоды во всем блеске проявляются его логические способности и интеллектуальная сила. Первые же сцены, знакомящие нас с Вильгельмом Баскервильским, кажутся пародийными цитатами из эпоса о Шерлоке Холмсе: монах безошибочно описывает внешность убежавшей лошади, которую он никогда не видел, и столь же точно «вычисляет», где ее следует искать, а затем восстанавливает картину убийства – первого из происшедших в стенах злополучного монастыря, в котором развертывается сюжет романа, – хотя также не был его свидетелем.

Итак, читатель уверовал, что перед ним средневековый детектив, а герой его – бывший инквизитор (латинское inquisitor – следователь и исследователь одновременно, inquistor rerom naturae – исследователь природы, так что Вильгельм не изменил профессии, а только сменил сферу приложения своих логических способностей) – это Шерлок Холмс в рясе францисканца, который призван распутать некоторое чрезвычайно хитроумное преступление, обезвредить замыслы и как карающий меч упасть на головы преступников. Ведь Шерлок Холмс не только логик – он еще и полицейский граф Монте-Кристо – меч в руках Высшей Силы (Монте-Кристо – Провидения, Шерлок Холмс – Закона). Он настигает Зло и не дает ему восторжествовать.

В романе У. Эко события развиваются совсем не по канонам детектива, и бывший инквизитор, францисканец Вильгельм Баскервильский, оказывается очень странным Шерлоком Холмсом. Надежды, которые возлагают на него настоятель монастыря и читатели, самым решительным образом не сбываются: он всегда приходит слишком поздно. Его остроумные силлогизмы и глубокомысленные умозаключения не предотвращают ни одного из всей цепи преступлений, составляющих детективный слой сюжета романа, а таинственная рукопись, поискам которой он отдал столько усилий, энергии и ума, погибает в самый последний момент, так и ускользая навсегда из его рук.

В конце концов вся «детективная» линия этого странного детектива оказывается совершенно заслоненной другими сюжетами. Интерес читателя переключается на иные события, и он начинает сознавать, что его попросту одурачили, что, вызвав в его памяти тени героя «Баскервильской собаки» и его верного спутника-летописца, автор предложил нам принять участие в одной игре, а сам играет в совершенно другую. Читателю естественно пытаться выяснить, в какую же игру с ним играют и каковы правила этой игры. Он сам оказывается в

положении сыщика, но традиционные вопросы, которые всегда тревожат всех шерлоков Холмсов, мегрэ и пуаро: кто и почему совершил (совершает) убийство (убийства), дополняются гораздо более сложным: зачем и почему нам рассказывает об этих убийствах хитроумный семиотик из Милана, появляющийся в тройной маске: бенедиктинского монаха захолустного немецкого монастыря XIV века, знаменитого историка этого ордена отца Ж. Мабийона и его мифического французского переводчика аббата Валле?

Автор как бы открывает перед читателем сразу две двери, ведущие в противоположных направлениях. На одной написано: детектив, на другой: исторический роман. Мистификация с рассказом о якобы найденном, а затем утраченном библиографическом раритете столь же пародийно-откровенно отсылает нас к стереотипным зачинам исторических романов, как первые главы – к детективу.

В какую же из дверей войти? А может быть, вообще не торопиться следовать этим лукавым приглашениям и посмотреть, нет ли каких-либо других дверей? Подымемся вместе с героями романа по горной тропе и вступим в величественное аббатство, имени которого повествователь, престарелый уже Адсон Мелькский, предпочитает не называть. Может быть, здесь мы найдем настоящие двери, которые поведут нас к разгадке?

Исторический момент, к которому приурочено действие «Имени розы», определен в романе точно. По словам Адсона, «за несколько месяцев до событий, кои будут описаны, Людовик, заключив с разбитым Фредериком союз, вступил в Италию». Людовик Баварский, провозглашенный императором, вступил в Италию в 1327 году. Вот как описывает Никколо Макьявелли события, на фоне которых развертывается сюжет романа: «…Преемником его <Генриха VII. – *Ю.Л.*> на императорском престоле стал Людовик Баварский. К тому времени папский престол перешел к Иоанну XXII, в его понтификат император не переставал преследовать гвельфов и церковь, защитниками которых выступали по преимуществу король Роберт и флорентийцы. Так начались те войны, которые Висконти вели в Ломбардии против гвельфов, а Каструччо из Лукки в Тоскане против флорентийцев <…> Император Людовик, чтобы поднять значение своей партии да заодно и короноваться, явился в Италию»[147].

Одновременно тяжелые конфликты раздирали и католическую церковь. Архиепископ французского города Бордо, избранный в 1305 году на папский престол под именем Климента V, перенес резиденцию папской курии из Рима в Авиньон на юге Франции (1309 г.). Король Франции Филипп IV Красивый, отлученный предшествующим папой Бонифацием в 1303 году от церкви, получил возможность активно вмешиваться в дела папства и Италии. Италия делается ареной соперничества

французского короля и императора Священной Римской Империи (Германии). Все эти события непосредственно не описываются в романе Умберто Эко. Лишь упоминания о том, как Адсон оказался в Италии, и, в дальнейшем, описание вражды «иностранцев» и «итальянцев» в стенах монастыря служат отсветами этих смут. Но они составляют фон действия и незримо присутствуют в сюжете. Более подробно касается автор (и монах-летописец) внутрицерковной борьбы.

Кардинальным вопросом внутрицерковной борьбы, отражавшим основной социальный конфликт эпохи, был вопрос бедности и богатства. Основанный в начале XIII века Франциском Ассизским орден миноритов (младших братьев), в дальнейшем – францисканский, проповедовал бедность церкви. В 1215 году папа Иннокентий III скрепя сердце вынужден был признать легальность ордена. Однако в дальнейшем, когда лозунг бедности церковной был подхвачен воинствующими народными еретическими сектами и получил широкое распространение в массе простонародья, отношение курии к францисканцам сделалось вопросом весьма деликатным. Герард Сегалелли из Пармы, призывавший вернуться к обычаям первых христиан – общности имуществ, обязательному труду для монахов, суровой простоте нравов, – был сожжен на костре в 1296 году. Учение его подхватил Дольчино Торинелли из Новары (Пьемонт), ставший во главе широкого народного движения, возглавленного «апостольскими братьями». Он проповедовал отказ от собственности и насильственное осуществление раннехристианской утопии. Папа Климент V объявил крестовый поход против Дольчино и его армии, укрепившейся на горе Дзебелло и с 1305 по 1307 год упорно сопротивлявшейся, преодолевая голод, снежные заносы и эпидемии[148]. В XXVIII песни «Ада» Магомет обращается к Данте с такой просьбой:

Скажи Дольчино, если вслед за Адом

Увидишь солнце: пусть снабдится он,

Когда не жаждет быть со мною рядом,

Припасами, чтоб снеговой заслон[149]

Не подоспел новарцам на подмогу;

Тогда нескоро будет побежден[150]

(Ад, XXVIII, 55-60).

Одним из центральных событий романа «Имя розы» является неудачная попытка примирения папы и императора, который пытается найти союзников в ордене Св. Франциска. Эпизод этот сам по себе незначителен, но позволяет вовлечь читателя в сложные перипетии политической и церковной борьбы эпохи. На периферии текста

мелькают упоминания тамплиеров и расправы с ними, катаров, вальденцев, гумилиатов, многократно всплывает в разговорах «авиньонское пленение пап», философские и богословские дискуссии эпохи. Все эти движения остаются за текстом, но ориентироваться в них читателю необходимо, чтобы понять расстановку сил в романе[151].

Итак, исторический роман?

Автор сам подталкивает читателя именно к такому выводу в одном из автокомментариев к «Имени розы». Напоминая о делении исторической прозы на произведения, в центре которых – известные в истории лица, и на такие, где последние отнесены на периферию, а действуют созданные авторской фантазией образы простых людей, У. Эко отдает предпочтение второму разряду и в качестве образца, которому он якобы следовал, именует «Обрученных» Алессандро Мандзони. Однако подсказки автора «Имени розы» всегда лукавы, и параллель с великим произведением Мандзони – еще один ложный ключ, подброшенный читателю. Опыт великого романтика, конечно, не прошел мимо У. Эко. Им подсказана сама ситуация: автор держит в руках случайно дошедшую до него старинную рукопись, интересную по содержанию, но написанную на варварском языке: «Ломбардские идиомы – без числа, фразы – некстати употребленные, грамматика – произвольная, периоды – неслаженные. А далее – изысканные испанизмы». «Перемешивая с удивительной ловкостью самые противоположные свойства, он ухитряется на одной и той же странице, в одном и том же периоде, в одном и том же выражении одновременно быть и грубым и жеманным». «Но, отвергая слог нашего автора, как неприемлемый, каким же слогом мы заменим его? В этом весь вопрос»[152].

Этот же вопрос стоит и перед Эко. А поскольку он не сомневается, что его итальянские читатели помнят начало классического романа Мандзони, начальный эпизод «Имени розы» приобретает ироническую окраску. Виктор Шкловский назвал бы это обнажением приема. Но тем разительнее отличие в построении сюжета. Пушкин имел основание говорить о влиянии Вальтера Скотта на Мандзони: приключения влюбленной пары на фоне широко описанных исторических событий, история, пропущенная через приключения простого человека. Сюжетная структура «Имени розы» даже отдаленно не напоминает подобной схемы: любовная интрига сведена лишь к одному эпизоду, не играющему существенной роли в композиции, все действие происходит внутри одного и того же весьма ограниченного пространства – монастыря. Значительная часть текста – размышления и умозаключения. Это не структура исторического романа.

Итак, обе двери, распахнутые перед читателем коварным автором, ведут не в просторные и ясные залы, а в некоторый запутанный лабиринт.

Слово это употреблено нами не случайно: образ лабиринта – один из сквозных для самых разных культур символов – является как бы эмблемой романа У. Эко. Но «лабиринт – это в сущности перекрещение дорог, из которых некоторые не имеют выходов, заканчиваясь тупиками, через которые надо пройти, чтобы открыть путь, ведущий к центру этой странной паутины»[153]. Далее этот автор отмечает, что, в отличие от паутины, лабиринт принципиально асимметричен.

Но каждый лабиринт подразумевает своего Тесея, того, кто «расколдовывает» его тайны и находит путь к центру. В романе это, безусловно, Вильгельм Баскервильский. Именно ему предстоит войти в обе двери – «детективную» и «историческую» – сюжета нашего романа. Присмотримся к этой фигуре. Герой не принадлежит к историческим персонажам – он целиком создан фантазией автора. Но многими нитями он связан с эпохой, в которую произвол У. Эко его поместил (как увидим, не только с ней!).

Вильгельм прибыл в «монастырь преступлений» (так Умберто Эко, по собственному признанию, намеревался сперва обозначить место действия) с некоей важной миссией. В чем состоит эта миссия? Мы уже упоминали о конфликте в начале XIII века между папской курией и орденом францисканцев. Спор связан был с вопросом о бедности или богатстве как идеале церковной жизни. Когда папа преследовал «братьев свободного духа» (спиритуалов), генерал францисканцев Михаил Чезенский из тактических соображений поддержал курию. Но позже Михаил отказался от требования папы признать орден владельцем богатств[154] и был обвинен в ереси (предлогом стал спор о догмате пресуществления). Для разбора обвинения были вызваны авторитетные богословы-философы Уильям Оккам, Марсилий Падуанский. Однако они приняли сторону Михаила Чезенского и, как и он, были отлучены папой от церкви (1328 г.). Им удалось бежать, причем Оккам и Марсилий нашли убежище в Мюнхене у императора Людовика, образовав группу так называемых «имперских богословов». В этой группе не было единства: Михаила Чезенского интересовало лишь сохранение статута ордена, порывать с папой окончательно он не желал, император же хотел иметь надежный богословский щит в борьбе с папой. Но Оккам и особенно Марсилий Падуанский смотрели дальше: им мерещилась широкая реформа церкви, верховным органом которой должен был стать не папа, а Вселенский собор, избираемый на неслыханно широкой основе с участием не только клириков, но и мирян. Именно к этой группе принадлежит друг Оккама Вильгельм Баскервильский. Император для них – лишь средство, опорная сила, с помощью которой они стремятся реализовать *свои* планы. Эта ситуация объяснит современному читателю слова Вильгельма на встрече с папской делегацией: «Если один человек плохо управляет законами, не лучше ли справятся с этим многие, трудясь сообща». Слова эти могут

современному нам читателю показаться анахронизмом, подсказанным нашим историческим опытом, однако они вполне соответствуют исторической истине, суть которой раскрывает Вильгельм в словах, обращенных к Адсону: «Минориты участвуют в императорской игре против папы. Но для Марсилия и для меня игра, которая ведется, – двойная. И мы хотели бы, чтобы императорская игра способствовала нашей и послужила бы нашей идее человечного правления». Это же поясняет и слова Михаила, обращенные к Вильгельму после его речи: «Ты, Вильгельм, сегодня высказался весьма ясно и недвусмысленно и дал понять, куда метишь. Так вот, мы метим вовсе не туда. И я прекрасно сознаю, что постановления перуджийцев использованы вами, имперскими богословами, вовсе не в том духе, в котором они замышлялись».

Но Вильгельм выполняет в монастыре и другую роль – он расследует таинственную цепь убийств, всколыхнувшую мирную жизнь святой обители. Здесь ему приходится вступить в лабиринт с другого хода. Как же здесь он – поклонник и ученик Роджера Бэкона и друг Оккама (парадоксальность соединения этих имен в романе подчеркнута) – проявляет себя на этом поприще?

Роджер Бэкон часто упоминается в речах Вильгельма. Однако всегда речь идет о довольно общих вещах: о вере в возможности разума, любви к науке, о требованиях изучать языки, чтобы черпать мудрость и у язычников-арабов, и т.д. Зато другой собрат Вильгельма по ордену, Оккам (и Бэкон, и Оккам, как и Вильгельм, – англичане-францисканцы), оказал значительно большее влияние на стиль мышления нашего следователя. Оккам – логик (Бэкон относился к логике с презрением). В отличие от других наук, оперирующих знаками вещей (словами, обозначающими вещи), логика, утверждает Оккам, оперирует знаками знаков. Здесь мы впервые в ходе наших рассуждений сталкиваемся с понятием знака-осью семиотики, вопросом, которому У. Эко посвятил немало усилий как ученый. Здесь же за историческими коллизиями и криминальными историями встает тень чего-то, достаточно нам знакомого и по трудам автора «Имени розы», и – шире – по проблемам культуры наших дней.

Науки изучают отношения слов и вещей в реальном мире, логика – слов и «терминов второго значения» (Оккам), т.е. понятий о понятиях. Реальность многообразна, а логика экономна. С этим связана знаменитая «бритва Оккама»: «Сущностей не следует умножать без необходимости» или, как выразился сам философ: «Не нужно делать с большим то, что можно сделать с меньшим». Именно этому правилу следует Вильгельм, когда на очередную попытку Адсона реконструировать сцену убийства замечает: «Слишком много действующих лиц». У Оккама Вильгельм заимствовал и метод создания

взаимно противоречивых гипотез. Итак, мы вышли на первый перекресток лабиринта, где линии «имперских богословов» и детективного сюжета перекрещиваются.

Попробуем определить в одном предложении, чем занят Вильгельм Баскервильский в монастыре. Он занят расшифровками. И в прямом смысле – чтением закодированной рукописи, – и в переносном. То, что для других людей – молчащие предметы, для него – знаки, которые многое могут рассказать тому, кто поймет их язык.

Итак – расшифровки, знаки, языки… Вильгельм Баскервильский – семиотик XIII века, и все действия, поучения, обращенные к юному послушнику, выкладки можно назвать практикумом по семиотике. Он истолковывает знаки, реконструирует тексты по фрагментам и коды по текстам. Так, реконструкции подлежит утраченная вторая часть поэтики Аристотеля. Особенно изящна расшифровка сна Адсона. Адсон рассказывает Учителю свой сон, который невнимательный слушатель воспринял бы как бессмысленную путаницу образов и идей. Вильгельм ищет в нем смысл, заранее презумируя, что рассказ Адсона – некоторым образом закодированный текст. Вильгельм – не фрейдист, а семиотик: он ищет в запутанном сне юного послушника не подавленные комплексы, не скрытые вожделения, вытесненные на периферию сознания, а код, в свете которого хаотическое соединение несоединимых персонажей и действий обрело бы стройность и смысл. Код этот он сразу же называет: сон организован по структуре и системе образов знаменитого «Киприанова пира»[155]. «Люди и события последних дней стали у тебя частью одной известной истории, которую ты или сам вычитал где-то, или слышал от других мальчиков в школе, в монастыре».

Таким образом – первое звено: сон представляет собой организацию хаотических впечатлений (вернее, кажущихся хаотическими, поскольку кодирующая их структура пока еще не известна) по законам популярного текста «вывороченной Библии». Но, установив эту связь, Вильгельм строит следующее звено: если реальность может быть осмыслена с помощью некоторого текста, то нельзя ли предположить, что этот текст является генератором этой реальности? И далее: если все события, развернувшиеся в монастыре, вращаются вокруг некоторой рукописи, а кажущийся хаос этих событий организуется с помощью «Киприанова пира», то не следует ли предположить, что эта сатира имеет какое-то отношение к искомой рукописи? В совокупности с другими расшифровками эта гипотеза позволяет Вильгельму найти таинственную рукопись в каталоге, несмотря на невнятность описания, и, в конце концов, уверенно потребовать от Хорхе рукопись конволюта с латинской переделкой или стихотворным переложением «Киприанова пира».

Вильгельм не сыщик, безошибочно сопоставляющий улики, – он семиотик, знающий, что один и тот же текст может шифроваться многими кодами, а один и тот же код может порождать разные тексты, он пробирается по лабиринту, ищет путь методом проб и ошибок. Так, до того, как он задумался над «Киприановым пиром», он попытался использовать в качестве кода Апокалипсис и, как кажется, успешно. Но объяснение было ложным, случайный ряд в сознании ищущего превратился в квазисимволический. В итоге диалог:

«Какой идиот...»

«Кто?»

«Я. Хватило одной фразы Алинарда, чтобы я вообразил, будто череда преступлений повторяет музыку семи апокалиптических труб. В случае Адельма – град; а это было самоубийство. В случае Венанция – кровь; а это была нелепейшая мысль Беренгара. В случае самого Беренгара – вода. А это чистая случайность. В случае Северина – третья часть небес... А Малахия попросту ухватился за звездный глобус, как за первый попавшийся тяжелый предмет».

Но совпадение последней смерти (если не считать убийства аббата, уже не входящего в этот ряд) с апокалиптическим текстом уже не случайно. Это подстроил убийца – Хорхе. И на вопрос Вильгельма, зачем он это сделал, последовал ответ: «Нарочно. Для тебя. Алинард делился и со мной догадками насчет Апокалипсиса. Тогда же кто-то из монахов сказал мне, будто ты готов в это поверить. И я осознал, что некий божий порядок определяет эту цепочку смертей, а я за них не в ответе...» «Вот, оказывается, как вышло! – удивленно замечает Вильгельм. – Я сочинил ошибочную версию преступления, а преступник подладился под мою версию». Вот такого уж с Шерлоком Холмсом не случилось бы никогда. Ошибочная версия (конечно, принадлежащая служащему полиции, так как Холмс обречен изрекать только истины) – это глупость, она просто не существует и исчезает как пар под лучами логики Холмса. Но, с семиотической точки зрения, «неправильный» текст – тоже текст, и коль скоро он стал фактом, он включается в игру и оказывает влияние на ее дальнейший ход. Наблюдатель влияет на опыт, сыщик воздействует на преступление.

Однако тут читатель вправе задать вопрос. Прекрасно, но ведь семиотика – наука XX века (многие из читателей и сейчас о ней слыхом не слыхивали), а ведь действие-то происходит в XIV столетии. Не слишком ли наш автор модернизирует ситуацию, пользуясь историческими масками для собственных рассуждений? Герой Мольера говорил прозой, даже не подозревая, что такое слово существует. Семиотика как развитая научная дисциплина, действительно, оформилась в середине текущего столетия. Но, с тех пор как существует

научное мышление, грамматика, логика, люди задумывались над сущностью слова, отношением его к обозначаемому им предмету, над основаниями логического суждения. Такие древнейшие виды деятельности, как речь, обмен во всех его видах и т.д., ставили перед человеком проблему знака, и это, бесспорно, один из древнейших вопросов. Однако средневековье, в этом отношении, представляет собой поистине уникальную эпоху. Мышление этого времени насквозь пронизано символами. Мир представляется огромной книгой, смысл которой раскрывается через систему божественных символов. Но и каждый поступок человека воспринимается в двух планах – практическом и символическом.

Вспомним подробное описание кошмарной казни, которой был подвергнут Дольчино. Читатель наших дней воспримет этот эпизод как «колорит эпохи» и картину «ужасов средневековья». И то и другое имеет смысл. Действительно, картина ужасна, и она, в самом деле, помогает нам перенестись в обстановку социально-церковных конфликтов XIII-XIV веков. Однако этот эпизод не может не вызвать в памяти другой. В «Божественной комедии» Данте сразу же после цитированного нами отрывка – обращения Магомета к Дольчино – следуют такие терцины:

Другой, с насквозь пронзенным кадыком,

Без носа, отсеченного по брови,

И одноухий…

…растворил гортань,

извне Багровую от выступившей крови

(Ад, XXVIII, 64-69).

У Данте эта казнь (ей подвергся Пьер да Медичина) имеет символический смысл: «Те, кто на земле сеяли раздор, виновны были в распрях и раздорах», – несут казнь, символически изображающую их преступление – их тело разрубают на части. То, что Дольчино наказан как «разделитель», ведет нас к одному из главных символов как романа, так и средневековой культуры в целом. Средневековый мир жил под знаком высшей целостности. Единство божественно, разделение исходит от диавола. Единство церкви воплощено в инквизиторе, единство мысли – в Хорхе, который, несмотря на слепоту, запоминает огромное число текстов, полностью, наизусть, интегрально. Такая память способна хранить тексты, но не нацелена на создание новых, и память слепого Хорхе – это модель, по которой он строит свой идеал библиотеки. Библиотека, в его представлении, – это гигантский спецхран, место, где в целостности хранятся тексты, а не место, где старые тексты служат отправными пунктами для создания новых.

Символу целостности противостоит символический же образ расчленения, анализа. Ереси («расколы») раздробляют монолитный универсум средневековья и выделяют личные отношения между человеком и Богом, человеком и государством, человеком и истиной. В конечном счете это вело к непосредственному соприкосновению между человеком и Богом и устраняло необходимость церкви (начало такой тенденции восходит к вальденцам, дальнейшее развитие пройдет сквозь века). В области мысли это привело к анализу: раздроблению, критическому рассмотрению, перекомбинации тезисов и созданию новых текстов. Хорхе воплощает дух догмы, Вильгельм – анализа. Один создает лабиринт, другой разгадывает тайны выхода из него. Мифологический образ лабиринта связан с обрядом инициации, и Вильгельм – борец за инициацию духа. Поэтому библиотека для него – не место, где хранятся догмы, а запас пищи для критического разума.

В символическом языке романа особое место занимают фантастические перекомбинации образов, стабильно интегрированных в рамках догматического сознания. В романе это, прежде всего, образы фантастических созданий художественного гения, порождающего чудовищные и смехотворные сочетания в орнаментах книжных заставок или на фронтоне и капителях монастырской церкви:

«На полях Псалтыри был показан не тот мир, к которому привыкли наши чувства, а вывернутый наизнанку. Будто в преддверии речи, которая по определению речь самой Истины, – велся иной рассказ, с той Истиною крепко увязанный намеками in aenigmate, лукавый рассказ о мире вверх тормашками, где псы бегут от зайцев, а лани гонят львов. Головки на птичьих ножках, звери с человечьими руками, вывернутыми за спину, головы, ощетинившиеся ногами, зебровидные драконы, существа со змеиными шеями, заплетенными в тысячу невозможных узлов, обезьяны с рогами оленя, перепончатокрылые сирены, безрукие люди, у которых на спине как горбы растут другие люди, и тела с зубастыми ртами пониже пупа, и люди с конскими головами, и кони с человечьими ногами, и рыбы с птичьими крылами, и птицы с рыбьими хвостами, и однотелые двуглавые чудища и двутелые одноглавые». Адсон «над этими листами погибал от восхищения и смеха», а монахи «захохотали во всю глотку».

Свободное комбинирование деталей в новых, запрещенных для существующей модели культуры сочетаниях есть *творчество*. Мир существующий отражается в символах, как учит Адсона Вильгельм, «в неисчерпаемом обилии символов, коими Господь, чрез посредство творений своих, глаголет к нам о вечной жизни». Но если мир, данный человеку, отражается в системе знаков, то творчество, создавая новые, неслыханные знаки, дестабилизирует старый мир и творит новый. Поэтому у творчества – два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается

в общем слиянии в стихии карнавала. Хорхе Бургосский недаром пытается запретить смех: «Пустословие и смехотворство неприличны вам!» Запрещение смеха в его устах равносильно утверждению неподвижности порядка в мире: «Подобно дурным речам, существуют дурные образы – те, которые клевещут на Творца, представляя созданный им мир в искаженном свете, противно тому, каков он должен быть, всегда был и всегда пребудет, во веки веков, до скончания времен». Но мир подвижен. И монахи обреченного на гибель монастыря уже вовлечены в зловещий киприанов пир, и за стенами монастыря жизнь менее всего обещает быть неизменной «до скончания веков».

Скрытым сюжетным стержнем романа является борьба за вторую книгу «Поэтики» Аристотеля[156]. Стремление Вильгельма разыскать скрытую в лабиринте библиотеки монастыря рукопись и стремление Хорхе не допустить ее обнаружения лежат в основе того интеллектуального поединка между этими персонажами, смысл которого открывается читателю лишь на последних страницах романа. Это борьба за смех. Во второй день своего пребывания в монастыре Вильгельм «вытягивает» из Бенция содержание важного разговора, который произошел недавно в скриптории. «Хорхе заявил, что невместно уснащать смехотворными рисунка-ми книги, содержащие истины. А Венанций сказал, что даже у Аристотеля говорится о шутках и словесных играх как о средствах наилучшего познания истин и что, следовательно, смех не может быть дурным делом, если способствует откровению истин <…> Венанций, который прекрасно знает… прекрасно знал греческий, сказал, что Аристотель нарочно посвятил смеху книгу, вторую книгу своей «Поэтики», и что если философ столь величайший отводит смеху целую книгу, смех, должно быть, – серьезная вещь».

Смех для Вильгельма связан с миром подвижным, творческим, с миром, открытым свободе суждений. Карнавал освобождает мысль.

Но у карнавала есть еще одно лицо – лицо мятежа.

Келарь Ремигий объясняет Вильгельму, почему он примкнул к мятежу Дольчино: «…Я не могу понять даже, ради чего я делал то, что делал тогда. Видишь ли, в случае с Сальвадором все вполне объяснимо. Он из крепостных, его детство – убожество, голодный мор… Дольчин для него олицетворял борьбу, уничтожение власти господ… Но у меня-то все было иначе! Мои родители-горожане, голода я не видал! Для меня это было вроде… не знаю, как сказать… Что-то похожее на громадный праздник, на карнавал. У Дольчина на горах, пока мы не начали есть мясо товарищей, погибших в схватке… Пока от голода не перемерло столько, что стало далее уже и не съесть, и мы сбрасывали трупы с откосов Ребелло на потраву стервятникам и волкам… А может быть, даже и тогда… мы дышали воздухом… как бы сказать? Свободы. До тех

пор я не ведал, что такое свобода». «Это был буйный карнавал, а на карнавалах все всегда вверх тормашками».

Умберто Эко, конечно, прекрасно знает теорию карнавала М.М. Бахтина и тот глубокий след, который она оставила не только в науке, но и в общественной мысли Европы середины XX века. Знает и учитывает он и работы Хюйзинги, и книги вроде «Праздника шутов» Х. Г. Кокса. Но его толкование смеха и карнавала, который все ставит «вверх тормашками», не полностью совпадает с бахтинским. Смех не всегда служит свободе. Совсем по-карнавальному звучит издевательская речь инквизитора Бернарда к обреченному на мучительную смерть Ремигию: «Скорее в мои объятия, брат Ремигий, дай утешить тебя…» Мы невольно вспоминаем карнавализованные ритуалы нацистских лагерей смерти и карнавальную обстановку аутодафе (ср. пушкинское: «Заутра казнь – привычный пир народу…»). Жуткие видения ада, которые посещают воспаленное воображение Адсона под влиянием архитектурных фантазий собора, тоже отмечены печатью карнавальности. Автору, видимо, ближе другой путь к свободе – свобода мысли, путь иронии. Вильгельм Баскервильский – друг Оккама, но его легко можно было бы, перешагнув через два столетия, представить себе другом Эразма Роттердамского. Ирония – дочь сомнения, а сомнение лежит в основе метода, которым Вильгельм ведет свое расследование: он всегда исходит из возможности существования *другой версии*. Пожалуй, именно это, в наибольшей мере, позволяет видеть в нем «семиотика до семиотики»…

…Нас пригласили в XIV век, а мы слышим разговоры о семиотике и других мудрых вещах, о Бахтине и Х±йзинге, а отдельные страницы вполне могут быть отнесены не к средним векам, а к нашему XX веку. Не слишком ли поспешно мы отвели упреки в анахронизме, и, может быть, наш автор все же лишь прикрывается стариной, а пишет о современности? И да, и нет. Роман Эко – конечно, создание сегодняшней мысли и не мог бы быть создан даже четверть века назад. В нем заметны воздействия исторических исследований, подвергших за последние десятилетия пересмотру многие глубоко укоренившиеся представления о средних веках. После работы французского историка Ле Гоффа, демонстративно названной «За новое средневековье», отношение к этой эпохе подверглось широкому переосмыслению. В работах историков Филиппа Ариеса, Жака Делюмо (Франция), Карло Гинзбурга (Италия), А.Я. Гуревича (СССР) и многих других на первый план выдвинулся интерес к течению жизни, к «неисторическим личностям», «менталитету», т.е. к тем чертам исторического мировоззрения, которые сами люди считают настолько естественными, что просто не замечают, к ересям как отражению этого народного менталитета. Это коренным образом изменило соотношение историка и исторического романиста, принадлежащего к той, художественно наиболее значимой традиции, которая пошла от Вальтера Скотта и к

которой принадлежали и Мандзони, и Пушкин, и Лев Толстой (исторические романы о «великих людях» редко приводили к художественным удачам, зато часто пользовались популярностью у самого неразборчивого читателя). Если прежде романист мог сказать: меня интересует то, чем не занимаются историки, – то теперь историк вводит читателя в те уголки прошлого, которые прежде посещали только романисты. Умберто Эко замыкает этот круг: историк и романист одновременно, он пишет роман, но смотрит глазами историка, чья научная позиция сформирована идеями наших дней. Осведомленный читатель улавливает в романе и отзвуки дискуссий о средневековой утопии «страны Кокань» (Куканы) и обширной литературы о перевернутом мире (интерес к текстам, «вывернутым наизнанку», в последние два десятилетия приобрел прямо-таки эпидемический характер)[157]. Но не только современный взгляд на эпоху средних веков – в романе Умберто Эко читатель постоянно сталкивается с обсуждением вопросов, которые задевают не только исторические, но и злободневные интересы читателей. Внимательный читатель обнаружит и проблему наркомании, и споры о гомосексуализме, и размышления над природой левого и правого экстремизма, и рассуждения о бессознательном партнерстве жертвы и палача, а также о психологии пытки – все это в равной мере принадлежит как XIV, так и XX веку. Не только западный, но и советский читатель (что уж, наверняка, не входило в расчеты автора) испытывает не только исторический интерес к проблемам книгохранилищ, созданных с целью не допустить читателя к «вредной» книге. Или к конфронтации науки, основанной на сомнении, и богословия, теоретики которого никогда не находят правильных ответов, а только «единственно верные», разумеется всегда ошибочные, но зато «крепко держатся за свои ошибки». Однако наиболее современно звучат не эти мотивы в том концерте идей, партитурой которого является «Имя розы». В романе настойчиво звучит сквозной мотив: утопия, реализуемая с помощью потоков крови (Дольчино), и служение истине с помощью лжи (инквизитор). Это мечта о справедливости, апостолы которой не щадят ни своей, ни чужой жизни. Сломленный пыткой Ремигий кричит своим преследователям: «Мы хотели лучшего мира, покоя и благости для всех. Мы хотели убить войну, ту войну, которую приносите в мир вы. Все войны из-за вашей скаредности! А вы теперь колете нам глаза тем, что ради справедливости и счастья мы пролили немного крови! В том и вся беда! В том, что мы слишком мало ее пролили! А надо было так, чтобы стала алой вся вода в Карнаско, вся вода в тот день в Ставелло».

Но опасна не только утопия, опасна всякая истина, исключающая сомнения. Так, даже ученик Вильгельма в какую-то минуту готов воскликнуть: «Хорошо хоть инквизиция вовремя подоспела», ибо им «овладела жажда истины». Истина без сомнения рождает фанатизм. Истина вне сомнения, мир без смеха, вера без иронии – это не только

идеал средневекового аскетизма, это и программа современного тоталитаризма. И когда в конце романа противники стоят лицом к лицу, перед нами образы не только XIV, но и XX столетия. «Ты дьявол», – говорит Вильгельм Хорхе.

«Дьявол – это не победа плоти. Дьявол – это высокомерие духа. Это верование без улыбки. Это истина, никогда не подвергающаяся сомнению».

«Ты хуже дьявола, минорит, – отвечает Хорхе. – Ты шут». Интеллектуальным стержнем романа является поединок между Вильгельмом и Хорхе. Оба они проявляют незаурядную силу ума, причем если для Вильгельма ум Хорхе «извращенный», то его собственный разум, с позиции слепого испанца, «шутовской». На самом же деле – глазами автора – они воплощают две различные ориентации культуры. Хорхе исходит из того, что истина изначально дана, ее следует только помнить. Его интеллект – это изощренная память. Создавать новые тексты кощунственно.

Отождествление ума и памяти характерно для культуры, основанной на запоминании множества текстов, а не на генерировании новых. В частности, средневековая образованность, отождествлявшая обучение с зубрежкой, видела идеал учености в безграничной памяти. Этой способности приписывалась магическая сила, и не случайно она связывалась с мощью дьявола. Так, в «Dialogus miraculorum» Цезария Гейстербахского есть рассказ о том, что аббат из Моримунды в юности был студентом в Париже. «Будучи туп умом и слаб памятью, так что ему донельзя трудно было что-либо понять и запомнить, он был для всех посмешищем и всеми почитался за идиота». Но однажды к нему явился дьявол и предложил память и познание всех наук в обмен на присягу в верности. Однако студент не поддался искушению. Рассказами о том, что дьявол подарил своему подданному чудесный дар памяти, изобилуют средневековые тексты. Особенно интересно письмо Иоганна Тритимия, аббата Шпонгеймского монастыря, придворному астрологу курфюрста Пфальцского Иоганну Вирдунгу о некоем Георгии Сабелликусе, Фаусте-младшем, маге, некроманте и астрологе, который «хвастался таким знанием всех наук и такой памятью, что если бы все труды Платона и Аристотеля и вся их философия были начисто забыты, то он, как новый Ездра Иудейский, по памяти полностью восстановил бы их даже в более изящном виде»[158]. Автор XVI века Лерхеймер рисует исключительно любопытную картину дьявола-библиографа и читчика, помогающего своим адептам, «который читает им все, что только захочется прочесть, и указывает им, в какой книге и в каком месте они могут найти, что им нужно, сообщает им также, что написано в книгах, которые скрыты от людей и никому не известны, существовали прежде,

но теперь разорваны, сожжены, а дьявол хорошо помнит и знает, что в них стояло»[159].

Здесь мы встречаем ряд мотивов, реализованных Умберто Эко в образе Хорхе: память как высшее проявление учености, ученый, *которому читают* и который не забывает ничего из прочитанного, искусство находить в книгах нужные места, скрытое от других людей и таинственно открытое лишь этому искуснику, и, наконец, мотив сожженных или разорванных книг Аристотеля, содержание которых таинственно хранится в памяти сатаны.

Вильгельм тоже стремится восстановить утраченный текст Аристотеля. Именно восстановить, так как, прежде чем найти рукопись, ему надо ее опознать, т.е. реконструировать в своем уме. Но он интересуется не текстом, который надо хранить интегрированным в памяти, а смыслом сочинения. Поэтому он, в конце концов, утешается после гибели столь вожделенного ему трактата: содержание он смог восстановить по косвенным данным, следовательно, грядущие реконструкторы (вооруженные семиотическими методами, заметим мы) также смогут это сделать. Усилие Вильгельма направлено в будущее: хранить – означает регенерировать, воссоздавать заново. Отсюда же разное отношение к библиотеке: хранить, чтобы спрятать, или хранить, чтобы постоянно генерировать вновь и вновь старое, превращая его в новое. С этим же связаны и два понимания лабиринта: войти, чтобы не выйти, – войти, чтобы найти выход.

Весь строй романа показывает, что автор на стороне Вильгельма. Однако утверждение это хочется сопроводить оговорками: лукавый автор окончил спор двух веков – Хорхе и Вильгельма – ничьей, и это заставляет предположить, что и за Хорхе видится ему какая-то правда, правда Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых». Вообще диалогический опыт Достоевского не прошел для Эко даром, а рассуждения о сладострастии пытки звучат как прямая перекличка с русским автором.

Итак, все завесы пали. Эко не рядит современность в одежды средних веков и не заставляет францисканца и бенедиктинца обсуждать проблемы всеобщего разоружения или прав человека. Он просто обнаружил, что и время Вильгельма Баскервильского, и время его автора – одна эпоха, что от средних веков до наших дней мы бьемся над одними и теми же вопросами и что, следовательно, можно, не нарушая исторического правдоподобия, создать злободневный роман из жизни XIV столетия.

Верность этой мысли подтверждается одним существенным соображением. Действие романа происходит в монастыре, библиотека которого хранит богатейшее собрание Апокалипсисов, некогда

привезенное Хорхе из Испании. Хорхе полон эсхатологических ожиданий и заражает ими весь монастырь. Он проповедует мощь Антихриста, который уже подчинил себе весь мир, оплел его своим заговором, стал князем мира сего: «Напряжен он и в речах своих и в трудах, и в городах и в усадьбах, в спесивых своих университетах и в кафедральных соборах». Мощь Антихриста превосходит мощь Бога, сила Зла сильнее силы Добра. Проповедь эта сеет страх, но она и порождена страхом. В эпохи, когда почва у людей уходит из-под ног, прошедшее утрачивает доверие, а будущее рисуется в трагических тонах, людей охватывает эпидемия страха. Под властью страха люди превращаются в толпу, обуянную атавистическими мифами. Им рисуется ужасная картина победного шествия дьявола, мерещатся таинственные и могущественные заговоры его служителей, начинается охота на ведьм, поиски опасных, но невидимых врагов. Создается атмосфера массовой истерии, когда отменяются все юридические гарантии и все завоевания цивилизации. Достаточно сказать про человека «колдун», «ведьма», «враг народа», «масон», «интеллигент» или любое другое слово, которое в данной исторической ситуации является знаком обреченности, и судьба его решена: он автоматически перемещается на место «виновника всех бед, участника невидимого заговора», любая защита которого равносильна признанию в собственной причастности к коварному сонму.

История цивилизации знает ряд периодов подобных эпидемий страха: они были известны средним векам, они охватили Западную Европу в XIV-XVI веках, затмив ее небо дымом костров, они создавали тот психологический фон, на котором тоталитарные правительства XX века смогли осуществлять кампании массового террора. Страх, психология «осажденной крепости» не раз искусственно подогревались власть имущими и обеспечивали им массовую поддержку волн репрессий. Тема эта звучит в «Имени розы», она, как мне рассказал сам Умберто Эко, определила замысел его нового романа «Маятник Фуко» (1988) – книги, цель которой – победить страх, подвергнув его анализу, как дети побеждают страхи, зажигая в комнате свет. Это своевременно, когда мы вновь слышим, что разум – служитель дьявола.

Роман Умберто Эко начинается цитатой из Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово» – и кончается латинской цитатой, меланхолически сообщающей, что роза увяла, а слово «роза», имя «роза» пребыло. Подлинным героем романа является Слово. По-разному ему служат Вильгельм и Хорхе. Люди создают слова, но слова управляют людьми. И наука, которая изучает место слова в культуре, отношение слова и человека, называется семиотика. «Имя розы» – роман о слове и человеке – это семиотический роман.

Роман «Имя розы» я впервые взял в руки в квартире моего друга профессора Клауса Штедтке в Восточном Берлине. Второе свидание с романом произошло в знаменательной обстановке. Мне посчастливилось посетить находящийся в восточной Финляндии православный монастырь Валамо (бывший Валаамский монастырь на Ладожском озере). Храм, хотя и современной постройки, но в строгом духе новгородской архитектуры XII–XIII веков, и очарование неиспорченной и сохранившей первозданность северной природы: прозрачное озеро, покоящееся меж гранитных скал, вековой сосновьй бор, простое и строгое кладбище монахов (первый ряд могил составляют те, кто лег в землю в 1940 году) – произвели на меня впечатление какого-то глубокого, древнего покоя. Потом меня познакомили с келарем монастыря (он же библиотекарь). Келарь – отец Амброзиус, еще нестарый человек, был обворожителен, умен и радушен. Я застал его перед компьютером, занятым какими-то расчетами (монастырь имеет хорошее хозяйство и даже разводит каких-то особенно породистых овец на экспорт, кажется, в Египет). Перед ним лежала несколько в стороне, но, видимо, читаемая английская биография Бахтина (Katerina Clark, Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, 1984). Мы прошли в библиотеку. Обширное семигранное здание умело соединяло строгость современной архитектуры с традицией средневекового строительного искусства. На первом этаже был расположен скромный рукописный отдел, занимающий все пространство башни. Я поднялся на второй, и сразу же мне бросились в глаза две книги: шведский и финский переводы романа «Имя розы». Я поднял глаза: над головой был семигранный купол из стекла, свободно пропускавший свет. Свидание состоялось в Храмине монастырской библиотеки. Позже я посетил церковь. Отец Амброзиус задумчиво и с ласковой улыбкой совершал службу по православному обряду на финском языке. Народу было немного. Впереди прихожан стояли несколько девочек и трогательно пели тоненькими голосами. Ни компьютер, ни Бахтин, ни роман Умберто Эко не дисгармонировали с этой атмосферой…

Позже я познакомился в Италии с Умберто Эко. В одной из наших бесед я спросил его, когда же он приедет в Советский Союз. «Только после того, как у вас издадут мой роман», – отвечал он. Что ж, я рад, что мне довелось принять скромное участие в том, что ускорит приезд Умберто Эко в страну, где у него есть и читатели, и друзья.

1989

Примечания

1

Роза алая, зорькой ясной

Возвышаешься, горделива,

Багрецом и краскою красной

Истекают твои извивы,

Но хоть ты и дивно красива,

Все равно ты будешь несчастна.

Хуана Инес дела Крус (пер. с исп. Е. Костюкоеич).

Монахиня Хуана Инее де ла Крус (Х.И. де Асбахе) (1648–1695) – мексиканская поэтесса. (*Здесь и далее прим. перев.*)

2

«О презрении к миру» (*лат.*)

3

«Где теперь…» (*лат.*) – «Где те, которые до нас жили на свете?» – из средневековой студенческой песни «Gaudeamus igitur» – «Будем веселиться!». Традиционная тема лирической поэзии.

4

«Но где снега былых времен?» (*фр.*) – строка из «Баллады о дамах былых времен» Ф. Вийона (1437-1463) (*пер. Ф. Мендельсона*).

5

Абеляр, Пьер (1079-1142) – знаменитый схоласт, богослов. В философском споре «номинализма» с «реализмом» занимал промежуточную позицию, держась ближе к номинализму.

6

Заглавие первого варианта (1821) романа итальянского классика А.Мандзони «Обрученные» (1821-1827).

7

Роман (1911) итальянского писателя А. Соффичи.

8

Роман (1921) итальянского писателя Дж.А. Борджезе.

9

Роман (1955) итальянского писателя В. Пратолини.

10

«Кузина Бетта» – роман (1846-47) О. де Бальзака.

11

«Воспоминания Барри Линдона» – роман (1844) У.М. Теккерея.

12

«Арманс» – роман (1827) Стендаля.

13

«История Тома Джонса, найденыша» – роман (1749) Г. Филдинга.

14

В «Божественной комедии» Данте Алигьери (Рай, XXX–XXXIII) и у средневековых писателей-мистиков.

15

Строка из стихотворения (1598) Ф. де Малерба «Утешение г-ну Дюперье» (*пер. М. Квятковской*).

16

30-летняя война (1455-1485) за наследство правящих домов Великобритании – Ланкастерского и Йоркского.

17

Строка из стихотворения в прозе (1931) американской писательницы Г.Стайн «Священная Эмилия».

18

Члены нем., нидерланд. и итал. тайного общества XVII в., боровшегося за обновление церкви. Их герб – андреевский крест с четырьмя розами, символами тайны. Впоследствии розенкрейцеры – одна из высших степеней франкмасонства.

19

У. Шекспир, «Ромео и Джульетта», II, 2, 44 (*пер. Б. Пастернака*).

20

«Роза свежая, благоухающая» (*итал.*) – первые слова анонимного стихотворения-спора «Contrasto» (1231), известного как одно из первых стихотворений на итальянском языке.

21

Calle-Gruber M. De la reception des bons livres. «Il nome della rosa» et les degres de la lecture. – Lectures, N 17, Ban, Edizioni del Sud, 1986.

22

Bompiani G. Il romanzo. – L'Europeo, 10 nov., 1980.

23

Gustafsson L. Bruder Humor, Schwester Toleranz, – Der Spiegel, j 48 (29 nov.), 1982.

24

соразмерность (*лат.*) (риторический термин).

25

Эстетика американского романтизма.М.: Искусство, 1977. С.110-120.

26

«Гений – это на двадцать процентов вдохновение и на восемьдесят – потение» (*англ.*) – из газетного интервью американского изобретателя Т.А. Эдисона (1847-1931). У Эдисона – «на один процент» и «на девяносто девять».

27

Эстетика американского романтизма.С. 113-114.

28

Кандинский В.В. (1866-1944) – русский художник, с 1928 года гражданин Германии, умерший во Франции, работавший в манере фовизма и экспрессионизма. Автор книги «Точка и линия в отношении к поверхности» (1926).

29

Клее П. (1879-1940) – немецкий художник. Вместе с Кандинским входил в товарищество «Синий Всадник», автор книг по истории и теории живописи: «Дневник» (опубл. в 1957 г.), «Современное искусство» (1924), «Педагогические записки» (1925).

30

«Pieta» («Снятие с креста») – жанр скульптурной композиции. Речь идет о двух работах Микеланджело Буонарроти (в соборе Св. Петра в Риме и в замке Сфорца в Милане). Вторая статуя осталась незавершенной.

31

Вазари Дж. (1511-1574) – итальянский художник, архитектор. Больше всего известен как писатель. Автор «Жизнеописаний знаменитейших живописцев, скульпторов и архитекторов Италии» (1550).

32

Гринуф Г. (1805-1852) – американский скульптор-неоклассицист, автор книги «Эстетика в Вашингтоне» (1951) и сборника писем к брату об эстетике.

33

Копленд А. (1900-1990) – американский композитор, автор книг «Наша новая музыка» (1941), «Музыка и воображение» (1952, *рус. пер.* – Сов. музыка. 1968. j 2-4).

34

Орфилй М.Ж. Б. (1787-1853) – французский химик, автор «Трактата о ядах минерального, растительного и животного происхождения, или Общей токсикологии» (1813-1815).

35

Гюисманс Ж.Ш. (1848-1907) – французский писатель. В его романе «Там» (La-bas) (1891) разрабатываются мотивы сатанизма, оккультных ритуалов.

36

«Манифесте» – современная итальянская коммунистическая газета.

37

«Сумма» (от лат. «вершина») – в средневековье компендиум некоей науки. «Сумма против язычников» Фомы Аквинского (1258); его же «Сумма теологии» (1261); анонимная «Сумма философии» (1270). В них явления рассматривались на четырех уровнях: буквальном, аллегорическом, моральном, анагогическом.

38

Вико дельи Страми – «Соломенный проулок» – приводится в «Божественной комедии» Данте (Рай, X, 137) как адрес факультета искусств средневекового Парижского университета.

39

Цистерцианцы – ветвь бенедиктинского ордена (ок. двух тыс. монастырей в Германии, Англии, Скандинавии, Италии, Испании, Венгрии).

40

Клюни в Бургундии – головной монастырь «клюнийской конгрегации» монастырей бенедиктинского ордена с особо строгим уставом, включавшей в XII-XIV вв. почти все монашество Франции и Бургундии (более двух тысяч монастырей).

41

Фома Аквинский (1227-1274) – богослов доминиканец, философ, систематизатор схоластики на базе аристотелизма.

42

Гонорий Августодунский (1-я пол. XII в.) – церковный писатель. Годы жизни, национальность неизвестны. Автор сочинений «Светильник» (Elucidarium), «Ключ к физике» (Clavis physicae) и «Образ мира» (De Imagine Mundi).

43

отчего у детей не бывает соития (*лат.*).

44

бестиарии (зверинцы) – средневековые сборники полунаучных-полубаснословных описаний животных.

45

Отюн (в древности – Августодун) – город на западе Франции, знаменитый собором Св. Лазаря (1120-1132), портал которого с изображением Страшного Суда, очевидно, послужил У.Эко прототипом портала аббатской церкви.

46

Муассак – городок во Франции, где сохранилось аббатство X-XII вв. с храмом Св. Петра (ценные рельефы портала, церковного двора, капитулярной залы).

47

Конк – французский город со средневековым бенедиктинским аббатством. Портал церкви Св. Веры XI в. также украшен рельефом Страшного Суда и тоже, вероятно, описан у Эко, как и сокровищница-реликварий Св. Веры (Конкская сокровищница).

48

Беда Достопочтенный (672/73-735) – англосаксонский летописец, автор церковной истории англов.

49

Оккам Уильям (1285-1349) – английский философ, церковно-политический писатель, францисканец, главный представитель номинализма XIV в.

50

Соссюр Ф. де (1857-1913) – швейцарский лингвист, один из основоположников современной семиотики – науки о знаках.

51

Св. Брандан (484-577) – ирландский монах, по многим средневековым легендам, совершивший плавание к «Обетованному Острову» (раю), герой жития «Плавание Св. Брандана» (X в.) и англо-норманнской поэмы «Путешествие…» (1121).

52

Книга из Келлса (VIII в.) – список Евангелий со знаменитыми иллюстрациями ирландской работы. Ныне хранится в Тринити-Колледже (Дублин).

53

Кеннинги – древнескандинавские метафоры.

54

Сугерий (Брабантский) – французский церковный и государственный деятель XII в., автор сочинения «Об управлении».

55

Снупи – песик – герой комикса Ч.Шульца (США) «Мелкота» (Peanuts) (с 1950 г.) – воплощение банального здравомыслия.

56

Вуди Аллен (Кенигсберг Аллен Стюарт) (род. в 1935 г) – американский режиссер, актер и писатель-юморист Имеется в виду реплика персонажа – Аллена из комикса созданного В.Алленом совместно с Стюартом Хэмплом («Внутренний мир Вуди Аллена»).

57

Имей вещи, слова придут (*лат.*). Парафраз формулы Горация («Наука поэзии», 311).

58

Имей слова, вещи придут (*лат.*).

59

Феррери М. (1928-1997) – итальянский кинорежиссер.

60

Olson C h. «Projective Verse», Poetry j 3, N.Y. 1950.

61

Роджер Бэкон (ок. 1214-1292) – английский францисканский философ, придававший огромное значение эмпирическому изучению естественных наук, по легенде, изобретатель телескопа, пороха, очков.

62

«Достопочтенный Зачинатель» (*лат.*) – почетное имя Оккама.

63

Помпоза (аббатство Св. Марии в Помпозе) – древнейшее (с IX в.) из бенедиктинских аббатств, хранилище знаменитой библиотеки.

64

Х.Л. Борхес несмотря на слепоту, работал директором Аргентинской Национальной библиотеки.

65

Santarchangeli P. П Ubro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo. Firenze, Vallecchi, 1967.

66

«Волшебная гора» – роман (1924) Т.Манна.

67

Параграмма – то же, что «анаграмма» у Ф. де Соссюра: употребление в тексте фонетических блоков, отсылающих к «ключевому» слову.

68

Св. Бернард Клервоский (1091-1153) – религиозный деятель, писатель.

69

Знаменитый образ из романа М.Пруста «По направлению к Свану» (1913). Вкус печенья автоматически возвращает героя к воспоминаниям детства.

70

задним числом (*фр.*).

71

Алан Лилльский (1115/28-1203) – средневековый богослов и писатель, ректор Парижского университета, крупнейший поэт-ритор. «Плач природы» – поэма с чередованием стихов и прозы.

72

Сальгари Э. (1863-1911) – итальянский детский писатель («Черный корсар», 1884; «Тайны черных джунглей», 1895 и др.).

73

Петрарка Ф. Канцоньере, CXVIII, 49.

74

«Ль Эспрессо» – самый популярный в Италии еженедельник.

75

переносы из строки в строку (*фр.*).

76

Мандзони А. «Обрученные». X гл.

77

Мандзони А. «Обрученные». VIII гл.

78

Жан из Фекана (аббатство во Франции) – автор «Хроники монашеской жизни» (сер. XIII в.).

79

Св. Гильдегарда из Бингена (1098-1179) – основательница нескольких монастырей, автор мистического латинского сочинения «Sci vias» («Путеведение») (1141-51).

80

«Письмо» – термин Р. Барта (1915-1980) – французского литературоведа и критика, автора книги «Нулевая степень письма» (1953).

81

«О читателе речь» (*лат.*) – Milano, Bompiani, 1977.

82

Opera aperta. Milano, Bompiani, 1962.

83

«духа времени» (*нем.*) Термин «духовно-исторической» школы исследователей (XIX-XX вв.).

84

«Адельгиз» (1822) – историческая трагедия А.Мандзони.

85

Д’Адзелио М.Т. (1798-1866) – итальянский писатель и политический деятель, автор исторических романов «Барлеттский турнир, или Этторе Фьерамоска» (1833) и «Никколо де Лапи» (1841).

86

Гверрацци Ф.Д. (1804-1873) – итальянский писатель и политический деятель, автор исторических романов «Битва при Беневенто» (1827), «Осада Флоренции» (1836) и др.

87

Канту Ч. (1804-1895) – итальянский писатель, автор исторического романа «Маргарита Пустерла» (1838), исторической поэмы «Альджизо, или Ломбардская лига» (1828) и др.

88

В текст романа Мандзони «Обрученные» введены подлинные «прокламации» XVII в. – «grida».

89

Шлифуя свой литературный язык и ориентируясь на флорентийскую норму, Мандзони в годы работы над романом переехал жить из Милана во Флоренцию. Он называл это «прополоскать одежду в водах Арно».

90

Гран-Гиньоль – французский театр рубежа XIX-XX вв., основанный на эстетике шутовской жестокости.

91

метода проб и ошибок (*англ.*).

92

Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Paris, Minuit, 1976.

93

Хичкок А. (1899-1980) – американский кинорежиссер, автор приключенческих фильмов и «фильмов ужасов», ставших классическими.

94

человек хозяйственный (*лат.)*.

95

Инверницио К. (1858-1916) – плодовитая итальянская писательница, олицетворение дешевой популярности.

96

Роман (1959) западноберлинского писателя Г.Грасса.

97

«Группа 63» (по году образования) – объединение итальянских писателей и критиков-теоретиков литературы эксперимента. В Группу входили критики Р.Барилли, А.Гульельми, поэты Э.Сангуинети, Н.Балестрини и др. (всего 43 чел.).

98

Томази Ди Лампедуза Дж. (1896-1957) – автор знаменитого исторического романа «Леопард» (1955-58).

99

Бассани Дж. (род. в 1916 г.) – крупный итальянский писатель.

100

Кассола К. (1917-1987) – итальянский писатель, автор популярных реалистических романов.

101

Барилли Р. (род. в 1935 г.) – литературный критик, один из идеологов «Труппы 63».

102

«Новый роман», «антироман» – термин, обозначающий творчество ряда французских писателей 50-70-х годов (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, К. Симон), вырабатывавших приемы бесфабульного и безгеройного повествования.

103

Роб-Грийе А. (род. в 1922 г.) – известный представитель французского «нового романа». В 1965 году перешел от статичного «шозизма» к игре стереотипами массовой культуры.

104

Грасс Г. (род. в 1927 г.) – известный западногерманский писатель, чье творчество вмещает элементы гротеска, фантастики.

105

Пинчон Т. (род. в 1937 г.) – крупнейший американский писатель-модернист.

106

Барт Дж. (род. в 1930 г.) – американский писатель, лидер и теоретик школы «черного юмора».

107

Руссель Р. (1877-1933) – французский писатель, почитавшийся сюрреалистами как их предтеча.

108

Барукелло Ф. (род. в 1929 г.) – итальянский кинорежиссер, сценарист.

109

Грифи А. (род. в 1934 г.) – итальянский кино– и видеорежиссер-концептуалист.

110

Маринетти Ф.Т. (1876-1944) – итальянский писатель, создатель и теоретик футуризма в европейской литературе и искусстве.

111

задняя мысль (*фр.*).

112

Пуссер А. (род. в 1929 г.) – бельгийский композитор, сочинитель электронной музыки, музыковед.

113

Берберян К. (1928-1983) – американская певица авангардистка.

114

Перселл Г. (1659-1695) – великий английский композитор, создатель первой английской оперы «Дидона и Эней» (1689).

115

Монтеверди К. (1567-1643) – знаменитый итальянский композитор, автор первой оперы как музыкального жанра.

116

Сати Э. (1866-1925) – знаменитый французский композитор-авангардист.

117

L’Almanacco Bompiani, 1972. Ritomo delTintreccio.

118

Понсон дю Террайль П.-А. (1829-1871) – популярный автор романов-фельетонов («Приключения Рокамболя» (1859-67) и пр.).

119

Сю Э. (1804-1857) – французский писатель, автор увлекательных романов «Парижские тайны» (1842-43), «Вечный жид» (1844-45), «Семь смертных грехов» (1847-49) и пр.

120

на любой случай (*фр.*).

121

воля *искусства* (*нем.*).

122

«Авиньонские барышни» (1907) – картина П.Пикассо.

123

Бэрроуз У. (род. в 1914 г.) – американский писатель суперавангардист, тяготеющий к разрушению повествовательных структур.

124

Кейдж Дж. (1912-1992) – американский композитор и исполнитель, автор произведения «4 минуты 33 секунды». В течение этого времени музыкант сидит, не прикасаясь к инструменту.

125

Лиала – псевдоним итальянской писательницы Лианы Негретти (1897-1995), популярной в 30-40-е годы.

126

Грис Х. (Гонсалес Х.В.) (1887-1927) – испанский художник-кубист.

127

Брак Ж. (1882-1963) – французский живописец-кубист.

128

Эрнст М. (1892-1976) – немецкий художник, один из основателей кельнской группы дадаистов.

129

«Портрет художника в юности» (1916).

130

Barth J. The Literature of Exhaustion. – Athlantic Monthly, aug. 1967, p. 29-34.

131

Миченер Дж. (род. в 1907 г.) – американский писатель, автор романов, популяризирующих историю.

132

Уоллес И. (род. в 1916 г.) – классик американской массовой культуры, автор многочисленных романов из жизни Голливуда.

133

Barth J. The Literature of Replenishment. – Athlantic Monthly, jan. 1980, p. 65-71.

134

Фидлер Л. (род. в 1917 г.) – известный американский писатель и литературовед фрейдистского направления, автор эссе «Чем была литература».

135

Вопрос отсылает к проблематике ранней работы У.Эко по семиотике текста «Открытое произведение» (1962).

136

«Св. Амвросий» (1846) – сатира итальянского писателя, борца за освобождение Италии от австрийского гнета Дж.Джусти (1809-1850).

137

«Понтидская присяга» (1847) – историческая поэма с современными аллюзиями итальянского поэта Дж.Берше (1783-1851).

138

«История любви» – роман (1970) американского писателя Э.Сигела, легший в основу сценария одноименного популярного фильма (1971) режиссера АХиллера.

139

«Экскалибур» (*англ.*) – костюмная мифологизированная кинопостановка «из средневековой жизни» англо-американского режиссера Дж.Бурмана.

140

Romance (*англ.*) (в противоположность novel) – роман с напряженной интригой (исторический, фантастический, приключенческий).

141

Бретонский цикл – один из циклов средневековых рыцарских романов, основанных на кельтских сказаниях о легендарном короле бриттов Артуре, о Тристане и Изольде, о поисках св. Грааля.

142

Витгенштейн Л. (1889-1951) – австрийский философ и логик, выдвинувший программу построения искусственного «идеального» языка.

143

разъятые члены (*лат.*).

144

Образ Аристотеля («Об истолковании»...I, 16а).

145

Имеется в виду эссе «Гамлет и психоаналитик» – см. Честертон Г.К. Писатель в газете.М.: Прогресс, 1984. С.209-214.

146

«Ouvroir de Litteratore Potentielle» – «Мастерская потенциальной литературы», основанная в 60-е годы Р.Кено, Ж.Переком и др.; цель объединения – литературная игра, математизированное комбинирование литературы из элементов – «блоков».

147

Роберт I Анжуйский, король Неаполитанский, глава тосканских гвельфов, по приглашению флорентийской Синьории одно время управлял Флоренцией.

148

Макьявелли Н. История Флоренции.Л.: Наука, 1973. С. 37 и 39.

149

В оригинале более ясно:

Si di vivanda che stretta di neve Non rechi la vittoria al Noarese; Ch'altdmenti acquistar non saria lieve, т.е. «чтобы запасся съестными припасами, тогда выпавший снег не принесет победы Новарцу, которому иначе будет трудно добиться успеха».

Отношение Данте к Дольчино сложно, и вопрос этот вызывает разногласия: то, что предостережение вложено в уста Магомета, осужденного за внесение раздора, и слова о месте, которое уготовано еретику-вождю в аду, как бы намекают на осуждение, но искренне звучащая в этих словах забота о судьбе мятежников говорит о сочувствии. Знаток итальянской культуры И.Н. Голенищев-Кутузов имел основание заключить: «Политически и идеологически Дольчино (как, впрочем, большинство представителей других оппозиционных римскому престолу еретических движений) во многом был единомышленником поэта: так же, как Данте, он ненавидел папу Бонифация VIII и неаполитанских королей из династии Анжу и осуществление своих планов связывал, как и Данте, с восстановлением империи» (И.Н. Голенищев-Кутузов. Творчество Данте и мировая культура.М.; Наука, 1979. С. 495).

150

Перевод М. Лозинского.

151

Литература, посвященная внутрицерковной борьбе этой эпохи, огромна. Из общих работ на русском языке, как наиболее полезную, можем назвать: Л.П. Карсавин. Очерки религиозной жизни Италии XII-XIII веков. Записки историко-филологического ф-та имп.С.-Петербургского университета.Ч. CXII. СПб., 1912. Здесь же обширная литература.

152

Мандзони А. Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века.М., 1955. С. 20-21.

153

Brion M. Leonard da Vinci. Paris, 1952. P. 197.

154

До этого францисканцы передавали все дары и поступающие им материальные ценности в формальное владение папы, а сами считались лишь «пользующимися», ссылаясь на пример Христа, который ничем не владел, но пользовался предоставляемыми ему кровом и пищей. Из этого вытекало, что владение богатством само по себе греховно, что, с точки зрения папы, было ересью, так как бросало тень на всю церковь.

155

«Киприанов пир» – анонимный памятник «смеховой культуры» средневековья. Перевод с лат. яз. и комментарий к нему см.: Поэзия вагантов. Изд. подготовил М.Л. Гаспаров.М.: Наука, 1975. С. 355-365 и 584-590. Стихотворное переложение «Киприанова пира» принадлежит диакону Иоанну (IX в.).

156

Существование второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной комедии, подвергалось сомнению, но в 1839 году в Париже была открыта рукопись X века, содержащая фрагмент сочинения Аристотеля на эту тему. Об опытах реконструкции этой не дошедшей до нас части см. комментарий М.Л. Гаспарова в кн.: Аристотель и античная литература.М.: Наука, 1978. С. 100.

157

Конечно, У. Эко опирается не только на чужие, но и на свои собственные изыскания. Так, читая рассуждения о зеркалах в романе, осведомленный читатель не может не вспомнить об Эко как авторе проницательного этюда о семиотике зеркал и зеркальных отражений.

158

См.: Легенда о докторе Фаусте. М: Наука, 1978. С. 9.

159

Там же.С. 388-389.